

***Les Cartas de Olinda e Alzira* de Bocage**
et leurs sources françaises



Thèse de Mestrado

**présentée par
Florence Nys**

**sous la direction de
Maria Eduarda Keating**

Les
Cartas de Olinda e Alzira
de
Bocage
et
leurs sources françaises

Thèse de Mestrado

**présentée par
Florence Nys**

**sous la direction de
Maria Eduarda Keating**

**« Mestrado em Língua e Literatura francesas »
Institut des Lettres et Sciences humaines
Université du Minho
octobre 2002**

**«Um amor, um crime e um silêncio para sempre celado.
Um olhar desprevenido sobre o bem e o mal. ».**

Lídia Jorge

Reproduction de la couverture: *La Liseuse*, peinture attribuée à Jean Raoux (1677-1734), Musée Baron-Gérard, Bayeux.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Maria Eduarda Keating, mon directeur de thèse, pour sa confiance et la pertinence de ses critiques; Daniel Pires, directeur du *Centro de Estudos Bocagianos*, pour ses précieuses informations concernant l'œuvre de Bocage ; Denis Bernard pour son irremplaçable soutien moral et logistique ; Françoise Kévorian, José Cândido Martins et Colette Nys-Mazure qui ont eu l'amabilité de relire les épreuves ainsi que mes collègues de Mestrado avec qui j'ai partagé les hauts et les bas de l'élaboration d'une thèse.

Je suis également reconnaissante envers Micaela Dias Moreira et Emília Lopes Pereira qui m'ont aidée à actualiser l'orthographe des textes portugais; Cília Costa qui m'a généreusement accueillie chez elle à Setúbal et les grands-parents de Tomás et Billie qui leur ont offert d'excellentes vacances.

Enfin, je voudrais saluer Bernard Martoq, le traducteur français des *Cartas de Olinda e Alzira* ainsi que les éditions de l'Escampette grâce à qui j'ai découvert Bocage.

Table des matières

	Pages
Abréviations, sigles et symboles	8
Introduction	16
1. Bocage et la littérature française	16
1.1. Bocage poète	16
1.2. Bocage traducteur	18
2. Analyse des <i>Cartas de Olinda e Alzira</i>	25
2.1. Les éditions	25
2.1.1. Les <i>Poesias eróticas, burlescas e satíricas</i>	25
2.1.1.1. Un livre prohibé	25
2.1.1.2. Un tiré à part des <i>Poesias</i>	27
2.1.1.3. Notre texte de référence	30
2.1.2. Les énigmes des <i>Cartas de Olinda e Alzira</i>	31
2.1.2.1. L' «Epístola VII»	31
2.1.2.2. L'auteur	33
2.1.2.3. La date de création	34
2.2. Le récit	38
2.2.1. Le plaisir des corps	38
2.2.2. Le plaisir de l'écriture	46
2.2.3. Une jouissance à répétition	50
2.3. Le genre	52
2.3.1. «Cartas», «epístola(s)» et «letras»	52
2.3.2. Un genre à la frontière d'autres genres	54
2.3.3. Origines du roman épistolaire en vers	56
2.3.3.1. L'héroïde	56
2.3.3.2. Le «roman en vers et divisé par lettres»	58
2.3.3.2.1. Les <i>Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour</i>	59
2.3.3.2.2. Les <i>Lettres de Barnavelt et de Zeila</i>	61

2.4. Les multiples facettes des <i>Cartas de Olinda e Alzira</i>	63
2.4.1. Du néoclassicisme au préromantisme	64
2.4.2. Un roman libertin	67
2.4.3. Un roman sensuel	71
2.4.4. Un roman érotique	72
2.4.5. Un roman pornographique	73
2.4.5.1. Le «je érotique»	74
2.4.5.2 Les tableaux érotiques	76
2.4.5.3 Le lecteur par effraction	81
2.4.5.4. L'illustration	82
3. Les sources probables de Bocage	88
3.1. «Eufrásia a Ramiro»	88
3.1.1. Origine d'« Eufrásia a Ramiro»	88
3.1.2. Comparaison entre la «Lettre première» des <i>Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour</i> et «Eufrásia a Ramiro»	91
3.2. La littérature pornographique	96
3.2.1. Un contre-modèle : <i>Thérèse philosophe</i>	97
3.2.2. Un modèle implicite : <i>L'Académie des Dames</i>	104
Conclusion	109

Annexes :

1. Tableau contrastif entre les épîtres VI (vers 125-355) et VII (vers 120-387) des *Cartas de Olinda e Alzira*
2. Tableau contrastif entre la première des *Lettres de la religieuse portugaise* et la onzième des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*
3. Tableau contrastif entre la première des *Lettres d'une Chanoinesse de Lisbonne à Melcour* et deux traductions de Bocage intitulées «Eufrasia a Ramiro»

Bibliographie	127
1. Œuvres de Bocage (Manuel Maria Barbosa Ledoux du)	127
1.1. <i>Cartas de Olinda e Alzira</i> (et les recueils comprenant cette œuvre)	127
1.2. Autres œuvres originales	129
1.3. Traductions de Bocage	129
1.3.1. Traductions d'œuvres grecques	129
1.3.2. Traductions d'œuvres écrites en latin	129
1.3.3. Traductions d'œuvres écrites en français	131
2. Oeuvres sur Bocage	134
3. Littérature française et latine	136
4. Articles, ouvrages, dictionnaires et anthologies concernant la littérature européenne	138
5. Traduction	141
6. Dictionnaires linguistiques	142
6.1. Dictionnaires portugais	142
6.2. Dictionnaires français	142
7. Autre	142

Abréviations, sigles et symboles

(par ordre alphabétique)

Bibliothèques¹

BMS	Bibliothèque Municipale de Setúbal
BN	Bibliothèque Nationale (Lisbonne)
BNF	Bibliothèque Nationale de France (Paris)
CCCG	Centre Culturel Calouste Gulbenkian (Paris)
DP	Bibliothèque privée de Daniel Pires (Setúbal)

Notes bibliographiques

d.l.	dépôt légal
s.d.	sans date
s.l.	sans lieu
s.n.	sans nom

Œuvres²

<i>Cartas</i>	<i>Cartas de Olinda e Alzira</i> in BOCAGE (1854), <i>Poesias eróticas, burlescas e satíricas</i> , Bruxelles (s.n.) (BN : F.R.649)
<i>D.O.E.</i>	<i>Dictionnaire des œuvres érotiques</i> , (2001), Paris, Robert Laffont
H.C. ³	BOCAGE (1969-1970), <i>Opera omnia</i> (Prefácio, Preparação do texto e notas de Hernâni Cidade), Lisboa, Livraria Bertrand
<i>L.C.L.M.</i>	DORAT, <i>Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français</i> (L.R.P. : 211-279).

1 Quand nous ferons référence à un livre ancien où ne figure ni la date, ni le lieu ni le nom de la maison d'édition, nous donnerons les initiales de la bibliothèque où nous l'avons consulté ainsi que sa cote.

2 Quand nous nous référerons à une partie de poème, les initiales de l'œuvre (ou le titre abrégé) seront suivies d'un chiffre romain (indiquant le chant ou la lettre en question) et des vers sélectionnés.

3 Plutôt que d'utiliser les sigles du titre, nous préférons ceux de l'auteur de l'organisation, car les sigles H.C. seront utilisés par Daniel Pires dans la nouvelle publication de l'œuvre complète de Bocage (en préparation).

- L.R.P.* *Lettres de la religieuse portugaise*⁴ (1993), Paris, Le Livre de Poche, Classique.
- P.E.B.S.* BOCAGE (1888), *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, Bruxelles (s.n.)
- Poesias* BOCAGE (1853), *Poesias* (coligadas em nova e completa edição, dispostas e anotadas por I.F. da Silva e precedidas de um estudo biográfico e literário sobre o poeta, escrito por L.A. Rebello da Silva) (VI tomos), Lisboa, Editor A.J.F. Lopes
- R.L.* TROUSSON (Textes établis, présentés et annotés par) (1993), *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Editions Robert Laffont

Symboles

Italique	Titres
Soulignement	Mots du texte que nous mettons arbitrairement en relief pour illustrer notre raisonnement
Guillemets	Citations
Majuscules	Noms d’auteurs (accompagnés du titre de l’œuvre)

⁴ Le titre de la couverture (*Lettres de la religieuse portugaise*) ne correspond pas au titre repris à la troisième page (*Lettres portugaises et suites*). En effet, il semble que les cinq lettres attribuées à Guilleragues sont appelées indifféremment *Lettres portugaises* ou *Lettres de la religieuse portugaise*. Nous utiliserons donc aussi les deux titres pour désigner la même œuvre.

Introduction

En octobre 2001, lors des dix-septièmes Assises de la Traduction Littéraire en Arles (France), Bernard Martocq, professeur de littérature portugaise et de traduction à l'Université de Aix-Marseille I, a reçu le Prix Gulbenkian de traduction poétique pour les *Lettres des Demoiselles Olinda & Alzira*⁵ de Manuel Maria Barbosa Ledoux du Bocage.

Les *Cartas de Olinda e Alzira* constituent le premier texte de Bocage traduit en français. S'agit-il d'une de ses œuvres majeures? Étonnamment non. Contrairement aux *Poesias* célébrées et analysées, les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* (recueil dans lequel figurent les *Cartas de Olinda e Alzira*) sont souvent considérés comme une sorte d'erreur de parcours qui ne méritaient pas qu'on s'y attache⁶ : «(...) a leitura dos poemas pornográficos que deixou, da mesma perfeição técnica, nos causa um doloroso espanto, a profunda pena de ver esbanjado também nisso o talento fulgurante que tinha»(CLARO 1965 : 12).

Dans des poèmes dictés à un ami à la fin de sa vie, Bocage aurait regretté d'avoir outragé le ciel, succombé à la Nature et perverti la jeunesse (MARTINS 1971 :32).

5 Le Prix Gulbenkian de Traduction poétique a été attribué en 1996 à Isabel Meyrelles pour deux traductions françaises publiées à L'Escampette de Bordeaux (VASCONCELOS, Mário Cesariny (1994), *Labyrinthe du chant* ; REGIO, José (1995), *Le fertile désespoir*); en 1998 à Michel Chandeigne (ROSA, Antonio Ramos (1997), *Le cycle du cheval*, Paris, Gallimard ; BREYNER, Sophia de Mello (1996), *La nudité de la vie*, L'Escampette) et en 2000 à Bernard Martocq (BOCAGE, *Lettres des demoiselles Olinde et Alire*, Bordeaux, L'Escampette). Lors de l'attribution de ce dernier prix, le jury était composé de Marie-Claire Pasquier (Présidente de l'association Atlas), Francisco Béthencourt (Directeur du Centre Gulbenkian), Nuno Júdice (Conseiller culturel du Portugal en France) et de Solange Parvaux, (Présidente de l'ADEPBA, Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros, da África e da Ásia lusófonas).

6 Bocage est devenu légendaire. Tel Till Eulenspiegel, il est le héros populaire de farces picaresques, souvent grivoises. Sa vie et son œuvre ont inspiré un roman (MARTINS, José Ferreira, *Amores de Bocage na Índia*), un drame, une comédie, un film, mais aussi de nombreuses biographies qui le présentent comme un génie indiscipliné (BRAGA, Théophile), un débauché repent (CIDADE, Hernani) ou un poète maudit. Pour certains, sa réputation aurait été créée et entretenue artificiellement par des éditeurs sans scrupules. Pour d'autres, tels que António Coimbra Martins, elle n'est pas née ex nihilo et l'on a sûrement sous-évalué la place qu'occupaient les écrits licencieux dans l'œuvre de Bocage (dont une grande partie aurait été détruite) (MARTINS 1971 : 29).

«E se mais tarde repudia a nova fé, condenando os seus versos iconoclastas, não mais restabelece inteiramente em si as formas religiosas antigas, entregando-se porém, com mais amplo pensamento à ideia pura de Deus» (TALEGRE 1965 :70).

Ce qui incite certains intellectuels à ignorer totalement cette partie de l'œuvre de Bocage et à faire de lui un chantre de l'amour éthéré :

«Satisfaz-se na contemplação imaterial da Mulher e na descrição idealizada das suas formas belas ; aspira a comunhão espiritual com ela» (TALEGRE 1947 :62).

Condamnées par la morale et tenues sous silence par la critique lusophone, les *Cartas de Olinda e Alzira* sont pourtant loin d'être tombées dans l'oubli : publiées, diffusées et lues sous cape, elles ont fait l'objet de très nombreuses rééditions.

La médiocre qualité éditoriale de ces éditions dont le succès n'est dû qu'à leur attrait de fruit défendu contraste nettement avec l'édition de luxe⁷ de L'Escampette, soucieuse de faire connaître les classiques de la littérature portugaise dans des traductions soignées⁸.

Pourquoi Claude Rouquet, l'éditeur français, a-t-il publié les *Cartas de Olinda e Alzira* ? Pourquoi n'a-t-il pas préféré les célèbres sonnets de Bocage ? Nous lui avons posé la question et il nous a confié que c'était Mario Cesariny - à qui il dédicace l'édition - qui lui avait offert ce texte et donné envie de le faire traduire⁹.

7 Ces lettres sont publiées en format A8 avec une couverture en papier gaufré et une reproduction d'un dessin de Félicien Rops intitulé Nubilité.

8 La littérature portugaise occupe une place de choix dans les publications de L'Escampette dont le slogan est «Poésie & vagabondages» : de la centaine de titres que cette maison d'édition propose, plus d'un quart sont d'auteurs portugais. Bocage figure parmi les 15 auteurs parus dans la collection des Classiques de la poésie portugaise, définie en collaboration avec Maria de Lourdes Belchior et Eduardo Prado Coelho. L'ouvrage a été publié avec les concours du Ministère de la Culture de l'Institut Portugais du Livre et des Bibliothèques et de l'Institut Camões (Lisbonne).

9 On ne s'étonnera pas que ce poète surréaliste apprécie les *Cartas de Olinda e Alzira* qui célèbrent l'amour libéré de la faute et la femme érotique : « (...)o Surrealismo abriu, à moderna poesia, a via luminosa do amor sem culpa, dentro do qual a fulguração carnal da mulher retoma o brilho mágico primordial, pois que a vida justificada pelo amor a reconhece como ponto central do seu círculo» (CORREIA 2000 : 31).

Ainsi, par un coup de hasard, les *Cartas de Olinda e Alzira* sont sorties du recueil des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* dans lesquelles elles semblaient condamnées pour leur caractère amoral ; elles ont fait l'objet d'une traduction primée par une institution prestigieuse ; elles ont été publiées dans une édition de luxe qui leur redonne des lettres de noblesse et elles constituent le premier texte accessible au lecteur francophone.

Ce nouvel éclairage sur les *Cartas de Olinda e Alzira* nous invite à les reconsidérer autrement. Comment un lecteur francophone va-t-il recevoir ce texte ?

En lisant les *Cartas de Olinda e Alzira*, nous avons eu une impression de déjà vu : contrairement à de nombreux textes de Bocage ancrés dans le paysage lisbonnais et faisant allusion à ses contemporains, les *Cartas de Olinda e Alzira* ne font aucune référence explicite à la réalité portugaise de l'époque, mais bien à la mythologie, à l'histoire romaine et à la littérature française du XVII^e et XVIII^e siècle : d'une part, le discours philosophique tenu par Alzira, l'une des deux correspondantes, est très proche de la philosophie libertine véhiculée par les écrivains français. D'autre part, dans la lettre VI, Olinda, sa correspondante, condamne la littérature obscène mettant en scène «uma Teresa» et d'autres prostituées de nationalité française (*Cartas* VII : 30-31).

Dès lors, les *Cartas de Olinda e Alzira* ne sont pas véritablement exotiques pour un lecteur francophone. Comme dans les *Lettres portugaises* attribuées au français Guilleragues, on retrouve des héroïnes charnelles et passionnées qui se défient des maîtresses françaises. Comme dans *Thérèse philosophe* attribuées à Boyer d'Argens, on retrouve des scènes de sexe.

Nous nous sommes également interrogée sur le genre des *Cartas de Olinda e Alzira*. Composées de sept épîtres reliées par une trame narrative, cette correspondance constitue un roman épistolaire en vers. Pourtant, en français, nous n'avions lu que des romans épistolaires en prose. S'agissait-il d'une variante typiquement portugaise ?

En tant que poète, Bocage écrivit de nombreuses lettres en vers. Dans le registre amoureux, on peut citer par exemple *Elmano a Gertrúria* (H.C. II : 117-121), *Elmano a Urselina* (H.C. II : 126-128) et *A Anália* (H.C. II : 154-157).

On lui attribue également un *Romance em XI cartas heróicas* intitulé *Elmano e Anfriza ou O mais Belo Triunfo de Amor*¹⁰.

Cependant ce roman et les *Cartas de Olinda e Alzira* semblent constituer les seules illustrations portugaises de ce genre du vivant de Bocage.

Bocage a aussi traduit beaucoup de littérature latine et française dont Ovide, le père de l'héroïde (lettre fictionnelle en vers)¹¹, ainsi que deux lettres d'un *roman écrit en vers et divisé par lettres* (L.R.P. : 222) de Claude Joseph Dorat : les *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*. Cet auteur français a tenté de définir un genre nouveau : le *roman en vers et divisé par lettres* (L.R.P. :222).

Dans les chapitres qui suivront, nous mettrons d'abord en évidence les traductions de Bocage et leur rôle dans le travail créatif du poète. Ensuite, nous analyserons les *Cartas de Olinda e Alzira* afin de mieux cerner leur place au sein de l'œuvre de Bocage. Enfin, nous tenterons de démontrer deux hypothèses concernant leurs possibles sources françaises : d'une part, Bocage aurait repris la forme du roman épistolaire en vers à Dorat qu'il a traduit. D'autre part, il se serait inspiré de la littérature pornographique française à laquelle il aurait eu accès par différents réseaux clandestins.

Ce travail ne répondra pas à toutes les questions que posent les *Cartas de Olinda e Alzira*. Toutefois, nous espérons qu'il contribuera à faire redécouvrir une œuvre encore trop méconnue de la littérature portugaise.

10 Un exemplaire de cette œuvre est disponible à la Bibliothèque municipale de Setúbal. Publiée sans nom d'auteur, cette correspondance fictive est attribuée à Bocage qui constitue d'ailleurs, sous son nom de poète – Elmano – un des personnages du roman. Toutefois, elle n'est pas reprise dans les œuvres complètes organisées par Inocêncio da Silva (1853, 1854) et Hernâni Cidade (1970). Refuseraient-ils d'accorder à Bocage la paternité de cette œuvre ?

Elmano e Anfrizia partagent de nombreux traits formels et thématiques avec les *Cartas de Olinda e Alzira*. Cependant, dans le cadre de ce travail, nous n'aurons pas l'occasion d'étudier ce texte.

11 Bocage traduit des extraits des *Fastes*, des *Métamorphoses* (dont le livre IX contient une héroïde) et peut-être *L'Art d'Aimer* (cette attribution est cependant remise en question par Incêncio da Silva et Natália Correia). Il a probablement lu les *Héroïdes* dont il reprend deux des personnages dans son poème «A morte de Leandro e Hero» (MARTINS 1999 : 82-108).

Tout au long de notre exposé, nous utiliserons des termes du langage amoureux qu'il convient de redéfinir en tenant compte du sens qui leur était donné au XVIII^e siècle, tant en France qu'au Portugal.

Au siècle des lumières, on entend par "érotique" « tout ce qui a trait aux choses de l'amour, ce qui prête au mot une extension majeure et une grande imprécision » (GOULEMOT 1991 : 15). "Erotisme" n'apparaît qu'en 1841 pour désigner un «penchant érotique ; goût marqué, excessif ou pathologique pour les choses sexuelles» (Petit Robert).

Le terme "pornographe" apparaît pour la première fois en 1769 sous la plume de Restif de la Bretonne dans son récit écrit sous forme de lettres : *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme pour un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes, avec des notes historiques et justificatives*. Il désigne alors « l'auteur d'un traité sur la prostitution » (Petit Robert)¹².

Pour désigner les livres qui visent exclusivement à produire une excitation sexuelle, les auteurs du XVIII^e utilisent d'autres termes tels que "licencieux", "obscène", "lascif" et "sensuel". Le dictionnaire de Furetière indique à propos de "licencieux" : « qui prend trop de liberté et de licence ». Ce terme fait allusion tant à la liberté d'esprit que de mœurs et ne s'avère pas plus clair que le mot "libertin". *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres* note qu'obscène se dit de « tout ce qui est contraire à la pudeur ». Quant aux termes "lascif" et "sensuel", ils insistent plus sur les effets que produit l'excitation sexuelle. « Ou l'on observe l'objet qui provoque : il est alors (...) obscène (...) ; ou l'on observe les effets qu'il produit sur celui qui en est le spectateur : il est alors lascif (...) L'obscène, le lascif traduisent la conscience d'une théâtralisation de la séduction. Présence et mise en scène du corps sexué,

12 Le terme "pornographie" et son dérivé "pornographique" n'apparaissent qu'en 1842. Il désigne «la reproduction (par écrits, dessins, peintures, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public» (Petit Robert).

mais présence aussi du regard qui perçoit, scrute, se trouble» (GOULEMOT 1991 : 16).

Afin d'éviter les équivoques, nous donnerons à ces termes les sens suivants : érotisme et son dérivé érotique désigneront l'amour ou le désir charnel. Dans le domaine littéraire l'érotisme s'opposera à la pornographie, ce dernier donnant à voir l'acte sexuel, alors que l'érotisme ne faisait que le sous-entendre. L'obscénité est nécessaire à la pornographie. Cependant, alors que cette dernière sera définie et circonscrite d'après la théorie de Goulemot, l'obscénité restera un terme subjectif dont le sens variera en fonction de la notion de pudeur définie par les éditeurs, les censeurs ou les protagonistes des *Cartas de Olinda e Alzira*.

La littérature licencieuse brave les lois de la société et de l'Église pour suivre celle de la Nature ou celle de l'Amour tandis que la littérature libertine (dans le sens restreint que nous lui donnerons) oppose à la spontanéité de la Nature et de l'Amour une volonté réfléchie.

1. Bocage et la littérature française

1.1. Bocage poète

L'Europe du XVIII^e siècle est profondément marquée par la France littéraire, culturelle, linguistique, philosophique ou politique. De grands auteurs tels que Racine et La Fontaine se sont imposés comme des modèles indiscutables ; *L'Art poétique* de Boileau devient le guide par excellence de toutes les littératures néoclassiques européennes (AGUIAR E SILVA 1999 : 512).

Le néo-classicisme portugais ne prend forme que dans la seconde moitié du siècle avec l'*Arte poética* (1748) de Cândido Lusitano et la fondation de l' «Arcádia lusitana » (1756) (ib. 1999: 514), alors que la France développe déjà les concepts du préromantisme.

Membre de la Nouvelle Arcadie de 1790 à 1794, Bocage participe activement à ces deux courants : ses textes manifestent son attachement aux règles formelles de l'esthétique classique en même temps que son tempérament passionné et rebelle : « Egotismo, marulho do verso, tilintar da rima, estilo hiperbólico, erotismo lânguido - isto é já expressão romântica. E na própria fraseologia se nota que a forma arcádica estala por todos os lados. Há um ímpeto que ainda não vê como realizar-se» (SARAIVA, LOPES 1982 : 697).

Comme ses contemporains, Bocage suit l'actualité française et accède aux auteurs proscrits grâce à différents réseaux clandestins (MACHADO 2000 : 509) : «Os centros de convívio lisboeta eram palco de subversão, discutia-se acesamente nos cafés e nos botequins as vicissitudes da revolução francesa, criticava-se abertamente o poder e a situação política nacional, imprimiam-se «papeis sediciosos », aguardava-se com ansiedade os livros revolucionários que chegavam a Portugal pelos portos de Setúbal e de Lisboa » (PIRES 1994 :4). Cette influence française transparaît dans une grande partie de son œuvre, que ce soit dans ses poèmes¹³, ses drames¹⁴ ou dans le choix de ses traductions¹⁵, honorant tant des

13 Teófilo Braga rend compte l'influence de la Révolution dans les idées et l'œuvre de Bocage entre 1790 et 1797 (BOCAGE 1968 : 59-77). Fernando Augusto Machado analyse l'influence de Jean-Jacques Rousseau sur Bocage (MACHADO 2000: 508-511).

néoclassiques tels que La Fontaine et Claude Joseph Dorat que des préromantiques comme Jacques Delille ou Bernardin de Saint-Pierre.

Toute l'œuvre originale qui nous est restée¹⁶ de Bocage est écrite en vers. Il affectionne particulièrement le sonnet, le drame ou le poème épique.

14 «Bocage tentou escrever no género dramático, mas os fragmentos que deixou mostraram que foi desnortado no seu caminho pela tragédia pseudoclássica francesa e pelo elogio,» (BOCAGE 1968 : 100).

15 Il traduit du français Monsieur d'Arnaud, Madame du Bocage, Richard Castel, D'Anchet, Delille, Claude-Joseph Dorat, Florian, La Fontaine, Legouvé, Lesage, Parny, Louis Racine, Jean-Baptiste Rousseau, Rousset, Bernardin de Saint-Pierre, D'Ussieux, Voltaire, etc. (cf. Bibliographie).

16 D'après António Coimbra Martins interprétant les derniers vers de Bocage («Conheço agora já quão vã figura/ Em prosa e verso fez meu louco intento,» (HC I : 202)), une grande partie de l'œuvre du poète (en vers et en prose) aurait été détruite à sa mort (MARTINS 1971 : 32).

1.2. Bocage traducteur¹⁷

L'œuvre de Bocage est composée tant de textes originaux que de traductions et d'imitations. Bocage ne le cachait pas : au contraire il s'enorgueillissait de ses sources nobles et de sa fonction de passeur. Il se sentait capable d'honorer tant les œuvres étrangères que la langue portugaise par la qualité de ses traductions.

Entre 1800 et 1801, à l'invitation de José Mariano Velloso, directeur de la Tipografia Calcográfica do Arco do Cego (PIRES 1995 : 9), Bocage traduisit cinq œuvres¹⁸ : *Carmen de rebus a Lusitanis ad Tripolim viriliter gestis* (*Canto heróico sobre as façanhas dos Portugueses na expedição de Tripoli*) de Josepho Francisco Cardoso; *Connubia florum, Latino Carmine Demonstrata* (*O consórcio das flores*) de Monsieur La Croix; *Les Plantes* (*As plantas*) de Richard Castel; *Les Jardins* (*Os Jardins ou Arte de aformosear as paisagens*) de Jacques Delille et *L'agriculture* (*A agricultura*) de Monsieur de Rosset.

Ces publications ont la particularité d'être bilingues, ce qui témoigne de la part du traducteur et de son éditeur d'une volonté de mettre en évidence l'original et une grande confiance dans la qualité de la traduction : l'on sait qu'une traduction directement confrontée à son modèle est beaucoup plus facilement sujette à critique qu'une autre.

Les prétentions de Bocage lui valurent évidemment des critiques et des railleries, mais il les considéra de façon hautaine comme des signes de bassesse et de jalousie : «Em 1800, foi dada a luz o livro de Delille *Os Jardins ou a Arte de Aformosear as Paisagens* vertida para a língua portuguesa por Bocage. Esta publicação foi pretexto para os seus múltiplos adversários fazerem violentos reparos à sua tradução. O poeta respondeu-lhes contundentemente, um ano depois,

17 Il serait intéressant d'analyser attentivement toutes les traductions de Bocage, puis de comparer son discours de traducteur avec ses réalisations effectives. De même, il serait pertinent de mettre en rapport la relation existante entre son travail de traducteur et celui de créateur. Ces questions ne peuvent être cependant qu'esquissées dans le cadre de ce travail.

18 En 1801, la Tipografia Calcográfica annonça aussi *Anacreontis Teii Odae (Symposiaca emiamba) com a versão portuguesa de Manuel Maria Barbosa du Bocage*. Mais ce livre ne fut jamais publié.

no prólogo do livro de Ricardo Castel *As plantas*. Apelida-os de «aves sinistras », «corvos de inveja », « malignos », « maldito, grasnador, nocturno enxame que voar não podendo, odeia os voos », « zoilos », entre outros epítetos pouco lisonjeiros. Nos ataques viscerais que Bocage sofreu distinguiu-se José Agostinho de Macedo, arqui-inimigo desde a Arcádia lusitana, que subscreveu a composição « Sempre, oh Bocage, as sátiras serviram... ». Pulverizando a argumentação do seu opositor, Elmano compôs a célebre sátira Pena de Talião, segundo reza a tradição, de um só fôlego, sob extrema emotividade. A polémica entre ambos foi alimentado por diversas vezes, até 1805, data do falecimento de Bocage, havendo, porém, a registar a reconciliação entre ambos, pouco antes do infausto desenlace. Reacendeu-se, porém, mais tarde quando os seus discípulos se envolveram com José Agostinho de Macedo, fazendo-lhe acusações gravosas, ao que parece fundamentadas » (PIRES 1995 : 9).

Dans le *Prólogo do tradutor* précédant *Os Jardins*¹⁹, Bocage exprime sa volonté de perfectionner son art, en traduisant un homme de lettres et un poète de renom : «A gloriosa reputação do Abade Delille, como literato e como poeta, a estima geral, dada ao seu poema dos Jardins, onde se encontram todo o atavio, toda a graça e toda a filosofia de que é capaz o assunto, me incitou a verificá-lo em vulgar, apurando nisso o cabedal que possuo em poesia (...)» (H.C. VI, 17).

Dans le *Prólogo do tradutor* précédant *As Plantas*, il se présente comme un passeur au service de la langue cible : il traduit autant pour enrichir la langue et la littérature portugaises que pour sa gloire de poète.

«Amável, novo dom te oferece, ó Lísia²⁰,
Atraída por mim do Sena ao Tejo,
Aos campos onde Amor, onde a Virtude
Dando leis desiguais se conciliam.
As «Plantas» de Castel vaidosas surgem

19 «Esta publicação foi pretexto para os seus múltiplos adversários fazerem violentos reparos à sua tradução. O poeta respondeu-lhes contundentemente, um ano depois, no prólogo do livro de Ricardo Castel *As plantas*. Apelida-os de «aves sinistras », «corvos de inveja », « malignos », « maldito, grasnador, nocturno enxame que voar não podendo, odeia os voos », « zoilos », entre outros epítetos pouco lisonjeiros. » (PIRES, 1995 :9).

20 Comme “Luso”, “Lísia” désigne le Portugal appelé aussi “Lusitânia” (*Dicionário etimológico*).

Em mais puros Fávônios ²¹animadas.
Pátria de Heróis, de Vates, Pátria minha,
No caro, brando seio acolhe, ameiga
Risos, perfumes, o verdor, o esmalte
Com que em versos gentis, das Graças mimo,
Florece a Natureza, a Mãe de tudo.
Cordial gratidão te deve as lidas,
O desvelo, o suor, que mim forcejam
Para teu nome honrar, e honrar meu nome.» (H.C. VI : 97).

La traduction l'oblige à faire preuve de génie pour surpasser les difficultés, elle modifie sa pensée, elle attise sa passion. Bref, elle le conduit plus sûrement sur le chemin de la postérité :

«Existência moral, dos Sábios vida,
Duplicada por ti, me esforça o génio,
A mente me refaz, o ardor me atíça,
Me fortalece o pé na estrada imensa
Que vai da natureza a Eternidade.» (ib.).

Il traduisit aussi un drame en vers de M. d'Arnaud : *Euphémie ou le triomphe de la religion*. Il y ajouta un prologue «ao leitor» dans lequel cette fois il parle moins de lui que du génie de l'auteur. Il s'étend sur un thème présent dans le texte et qui apparaît aussi de façon récurrente dans son œuvre : le conflit entre Religion et Nature, qu'il traite avec la retenue que lui impose la censure de l'Intendant Pina Manique.

«O cunho original desta peça, excelente composição de Mr. d'Arnaud me animou a traduzi-la para a dedicar às almas sensíveis. Uma luta vigorosa entre a religião e o amor é a acção deste drama. Os episódios que a adornam travados destramente com ela, dão uma perfeita ideia dos talentos do Autor, e do vasto conhecimento que teve do coração humano. O contraste de caracteres, essencial às produções teatrais, está aqui sustentado com magistério : o que poderá observar o leitor

21 «Do lat. Favoniu, o Zéfiro, vento do oeste. Mensageiro da Primavera que favorece o crescimento da vegetação» (*Grande dicionário da língua portuguesa*).

instruído. Perigosas e terríveis embates com que os sentidos assaltam a razão, apuram (por assim dizer) as celestes verdades, que adoramos ; e estes embates necessariamente se haviam de empregar na presente obra, lustrando muito mais com eles o triunfo glorioso da religião. Atentem os espíritos conhecedores de si mesmos, e de uma das primeiras artes, que a cena é o quadro moral do homem, que ali sem reboço cumpre exhibir seus defeitos, suas paixões, seus crimes ou suas virtudes, e pintá-lo ainda mais como é, que como deve ser ; finalmente (eu o repito) o esplendor do vencimento consiste nas dificuldades que o disputaram, e a verosimilhança padeceria na obra que publico, se a vitória da religião contra a Natureza fosse menos árdua.» (H.C.V : 13).

Dans ce même prologue, Bocage présente ses choix de traduction, reprenant la célèbre citation d’Horace (*Art poétique*) invitant à traduire l’idée plus que le mot :

«Enquanto à versificação, a do original é harmoniosa, acomodada ao assunto, branda ou enérgica, segundo o grau e qualidade da paixão que exprime. Extremamente o que pude em imitá-la, e em evitar os galicismos, de que abunda grande parte das nossas traduções, e que nos enxovalham o fértil e majestoso Idioma, só indigente e inculto na opinião das pessoas que o estudaram mal. Cuidei igualmente em conservar na dicção toda a fidelidade possível, excepto nos lugares onde os génios das duas línguas discordam muito; então apoderado do pensamento do Autor, tratei de o representar a meu modo, conformando-me nisto ao sabido, mais pouco executado preceito de Horácio :

Nec verbum verbo curabis reddere fidus

Interpres, etc.» (H.C.V : 13-14)

Dans un autre *Prólogo do tradutor* inclus dans une tragédie en vers intitulé *Erícia ou a Vestal* attribué à M. d’Anchet²², il s’en prend plus violemment à la « Santa

22. Publiée à Lisbonne, pour la première fois par la Imprensa Regia, dans un feuillet de 65 pages, cette tragédie fut republiée à Rio de Janeiro, puis à Lisbonne en 1815 et en 1825. A cette date, la Imprensa da Rua dos Fanqueiros attribue à tort cette tragédie à M. d’Arnaud. Selon Maria Helena Paiva Joachim (H.C. V : 378), cette tragédie serait l’œuvre de M. D’Anchet. Notons qu’à la BNF un drame en trois actes du même nom (*Erécie ou la Vestale*) est attribué à Dubois-Fontanelle. En 1768, ce drame fut publié de façon anonyme et immédiatement condamné par un arrêt de la Cour du Parlement de Paris.

Religião, com ímpia crença »(ib. : 96) contraire aux amours des amants et au Deus da *Razão* (ib. : 96).

Outre ces œuvres en vers, il nous légua quelques traductions en prose, de nombreux extraits de textes en vers et des poèmes d'auteurs français.

Comme textes en prose, il traduisit les deux premiers volumes de *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* d'Alain René Lesage, *Galatée* de Florian, *Paul et Virginie* de Bernardin de St Pierre., *Rogério e Vítor de Sabran ou o trágico efeito do Ciúme* d'Ussieux, *Galateia* de Jean-Pierre Claris de Florian, *As Chinelas de Abu-Cassem* et enfin *Raimundo e Mariana* dont personne encore n'a identifié l'original.

Sachant qu'une partie importante de son œuvre originale a été perdue, principalement ses textes licencieux, on devinera que plusieurs de ses traductions - surtout celles de textes proscrits - resteront toujours inconnues du public.

Comme nous l'avons déjà mis en évidence, Bocage n'est pas un traducteur effacé. Il se manifeste de multiples façons : dans des prologues, des poèmes préliminaires et dédicatoires, des poèmes satiriques répondant aux critiques de ses adversaires, et enfin dans des notes et des nomenclatures.

En homme de lettres scrupuleux, il distingue les traductions, des imitations ou des œuvres d'inspiration étrangère ; il définit les termes exotiques ou archaïques; il paraphrase certains vers plus obscurs; il commente sa traduction ou en propose une autre, il justifie l'ajout ou la suppression de tel terme, de tel épisode ou compare sa traduction à celle d'autres traducteurs.

Qu'est-ce qui le poussa à traduire tant? Le besoin ? On sait que la Tipografia Calcográfica rémunéra son travail à une période où sa santé l'obligeait à la sédentarisation et l'indigence à des revenus plus réguliers. Mais il semble que ses principales motivations soient autres : comme nous l'avons déjà mentionné, il voulut faire connaître des œuvres étrangères et en partager la gloire.

Il traduisit aussi pour se nourrir d'autres auteurs et enrichir ses productions. C'est ce que motiva probablement la traduction de deux lettres de Dorat, dont il reprit la forme dans les *Cartas de Olinda e Alzira* (cf. 3.1. *Les Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français*).

Probablement voulut-il transmettre les idées nouvelles. Ainsi, par exemple, il contribua à répandre le mouvement préromantique en traduisant Gessner, Bernardin de Saint Pierre et Delille (cf. Bibliographie).

Enfin, il recourut à la traduction pour défier ceux qui prétendaient que la langue et la littérature portugaises étaient inférieures au latin ou au français.

La traduction comme défi

Bocage traduisit plusieurs extraits de *La Henriade* de Voltaire²³. Il prit donc nécessairement connaissance de son *Essai sur la poésie épique* introduisant cette épopée. Or dans le chapitre VII intitulé *Le Tasse*, Voltaire considère ce poète comme supérieur à Camões : «Torquato Tasso commença sa *Gerusalemme liberata* dans le temps que *La Lusade* du Camoëns commençait à paraître. Il entendait assez le portugais pour lire ce poème et pour en être jaloux; il disait que le Camoëns était le seul rival en Europe qu'il craignît. Cette crainte, si elle est sincère, était très mal fondée; le Tasse était autant au-dessus de Camoëns que le Portugais était supérieur à ses compatriotes» (VOLTAIRE 1826 : 496).

Bocage était-il de l'opinion de Voltaire ? Certainement pas, car c'était un admirateur inconditionnel de Camões : dans le poème ci-après, il rapproche son destin à celui de son modèle tout en reconnaissant ne pas atteindre son génie.

«Camões, grande Camões, quão semelhante

Acho o teu fado ao meu, quando os cotejo!

Igual causa nos fez, perdendo o Tejo,

Arrostar co'o sacrílego gigante;

Como tu, junto ao Ganges sussurrante,

Da penúria cruel no horror me vejo;

Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,

Também carpindo estou, saudoso amante.

23 Comme beaucoup d'auteurs de son époque, Bocage considérait Voltaire comme une autorité : beaucoup de ses productions portent en épigraphe une citation de ce philosophe des Lumières.

Ludíbrío, como tu, da Sorte dura
Meu fim demandando ao Céu, pela certeza
De que só terei paz na sepultura.

Modelo meu tu és, mas...oh, tristeza!...
Se te imito nos transes da Ventura,
Não te imito nos dons da Natureza»(H.C. I : 85)

On ne s'étonnera pas qu'il n'ait pas voulu traduire cet article injurieux. Par contre, on remarquera qu'il a traduit, outre certains extraits de la *Henriade*, des passages de *La Jérusalem délivrée* de Le Tasse considérée comme le modèle en matière épique ainsi qu'un extrait de la *Pharsale* de Lucain : *O bosque de Marselha* cité dans le même chapitre et comparé à la traduction de Brébeuf, comme s'il voulait prouver à Voltaire et à tous les détracteurs de la poésie portugaise qu'il était capable de produire des textes aussi bons ou même supérieurs à leurs homologues latins et français.

2. Analyse des *Cartas de Olinda e Alzira*

2.1. Les éditions

Avant d'étudier les *Cartas de Olinda e Alzira*, il convient de les considérer au sein du recueil des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* dans lequel elles sont insérées depuis 1854.

Nous aborderons d'abord les éditions successives de ce recueil afin de mettre en évidence son succès constant en dépit de la censure dont il fut sujet jusqu'à la révolution des œillets. Ensuite, nous montrerons que cette compilation marginalisée du reste de l'œuvre du poète pour des raisons essentiellement morales est encore aujourd'hui ignorée des philologues. Enfin, nous présenterons l'édition de la Bibliothèque nationale qui nous servira de référence tout au long de notre travail.

Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons spécifiquement aux *Cartas de Olinda e Alzira* pour exposer les questions relatives à leur contenu, leur paternité et leur date de création.

2.1.1. Les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*

2.1.1.1. Un livre prohibé

Les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* ont toujours été montrées du doigt par la société bien pensante. Il est vrai que ce recueil rassemble tous les textes de Bocage portant le plus atteinte à la pudeur, à la morale chrétienne et aux principes de la société portugaise.

Quand on observe les 43 éditions du même recueil répertoriées dans notre bibliographie, on constate qu'il a fait l'objet de multiples rééditions malgré ou grâce à son parfum de fruit défendu. Publiées clandestinement dès leur première

édition en 1854, ces publications durent emprunter des chemins parallèles pour atteindre leur public²⁴.

Les premières éditions ne mentionnent pas la date de parution ni le nom de la maison d'édition qu'elles situent en dehors des frontières nationales, afin de brouiller les pistes de la censure.

«Este facto de se não referir o editor foi prática comum até à implantação da República. Embora feitas em Portugal, anonimamente, as *Poesias Eróticas, burlescas e satíricas* apresentaram como local de edição sucessivamente Bruxelas (1860, 1870, 1879, 1884, 1899, 1900), Bahia (1860, 1861), Rio de Janeiro (1861), Cochinchina (1885), Londres (1900) Paris (1901, 1902, 1908, 1908), Amsterdam (1907) e Leipzig (1907). Malhas que a implacável censura tecia...» (PIRES : 7).

La liste des œuvres clandestines continue même après l'avènement de la République. Elles sont pour la plupart situées outre mer, à Londres.

En 1965, Natália Correia tenta de publier une *Antologia da poesia erótica portuguesa* comprenant plusieurs textes issus des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*²⁵. Malheureusement, cette édition fut immédiatement saisie et condamnée par la censure. Ce n'est qu'en 1999 qu'elle apparut enfin dans les librairies, publiée par Antígona et Frenesi.

En 1970, quatre ans avant la Révolution des Œillets, Hernâni Cidade osa publier des extraits du recueil dans une édition diffusée par feuillets séparés et intitulée *Obras escolhidas de Bocage*. Cependant cette édition ne fut pas accessible en librairie mais bien aux seuls souscripteurs de l'anthologie.

«Coincidiu com a primavera marcelista, nos finais da década de 60, a publicação das obras completas de Bocage, superiormente dirigida por Hernâni Cidade. Em edição de luxo, a editorial Artis, fascículo a fascículo, foi estampando toda a obra

24 Dans son ouvrage *Rousseau em Portugal*, Fernando Augusto Machado étudie de façon approfondie la circulation de la littérature clandestine au Portugal.

25 Les extraits des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* attribués à Bocage sont les suivants : *A Manteigui, Cartas de Olinda e Alzira* (extraits des Epîtres IV et VI); des sonnets (II, IX, XIII, XIV, XVII). Elle donne aussi un extrait du premier chant de l'imitation d'Ovide : *Arte de Amar* qu'elle attribue non pas à Bocage, mais à Sebastião Xavier Botelho. Enfin, elle publie un sonnet sur Bocage attribué à Belchior Curvo Semedo figurant dans les notes des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*.

poética. O último volume contemplava as poesias eróticas. Num prefácio bem tecido, aquele biógrafo justificava a sua inclusão, fazendo notar a tradição do erotismo na poesia portuguesa (...) O facto desta obra ser vendida por fascículos e consequentemente não estar acessível ao grande público nas livrarias, bem como as razões aduzidas por Hernâni Cidade, terão convencido os ciosos censores(...)» (PIRES : 7)

La première édition ne parut à ciel ouvert que cinq ans après la Révolution des Œillets, en 1979, chez Moscho (Braga). A partir de cette date se succédèrent des éditions commerciales qui suivirent plus ou moins rigoureusement l'édition de 1854. Leur but étant plus lucratif que philologique, elles n'apportèrent rien de neuf à la compréhension de cette partie de l'œuvre de Bocage.

Aujourd'hui encore, beaucoup de Portugais rougissent en demandant les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* au comptoir d'une bibliothèque. Et s'ils se sont procuré le livre dans une librairie, la couverture jaune glacée, le format A4 et les illustrations érotiques de la dernière édition (2000, Sistema J) n'ont pu qu'attirer les regards curieux, ironiques, voire outrés.

2.1.1.2. Un tiré à part des *Poesias*

L'œuvre politiquement et moralement acceptable de Bocage fut rassemblée pour la première fois en 1853 dans les *Poesias de Manuel M.B. du Bocage*. Ces six tomes parurent à Lisbonne chez l'éditeur A. J. F. Lopes et furent organisés par Inocêncio Francisco da Silva, le célèbre auteur du *Dicionário bibliográfico português*. Cet intellectuel réunit, compara et annota de nombreux manuscrits et imprimés attribués à Bocage. Il s'agissait d'un travail colossal, vu l'ampleur et la diversité des productions du poète.

Une année plus tard, en 1854, surgit sur le marché un septième volume, cette fois clandestin, intitulé *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. L'œuvre ne mentionnait pas le nom de la maison d'édition soi-disant située à Bruxelles. Toutefois, dans l'*Advertência preliminar*, ce recueil est présenté comme faisant suite aux six tomes des *Poesias de Manuel M.B. du Bocage* : «Constou que muitas pessoas, que subscreveram para recentíssima edição das «Poesias de Bocage», publicada em

Lisboa, e concluída já no ano corrente, desejosas de possuir tudo o que saiu da pena de tão peregrino engenho, como que se lastimaram de não poderem juntar àquela colecção para a tornar completa, as obras do mesmo autor, que por tratarem de assuntos anti-religiosos, ou pouco conformes à decência e moralidade dos públicos costumes, foram (ao que parece) com acertado fundamento omitidas na referida edição» (*P.E.B.S.* : 3).

En effet, entre les *Poesias* et les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, il existe de nombreuses similitudes comme le format et la disposition graphique, le style et la démarche philologique des notes : «(...) alguém se persuadiu que prestaria mui agradável serviço aos que ambicionaram inteirar suas colecções oferecendo-lhes estampadas em igual formato e com a mesma disposição tipográfica essas composições, de cuja falta tanto lhes prezava; as quais são por assim dizer, outros tantos documentos indispensáveis para se avaliar cabalmente o mérito do poeta; – conhecer até que ponto chegaram suas aberrações – e para completar o desenho das diversas feições morais do seu retrato»²⁶.

Ainsi, l'on peut considérer que comme pour les *Poesias*, A.J.F. Lopes et Inocência da Silva sont à la tête de l'édition des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* : «Só cerca de cinquenta anos após o falecimento de Bocage, foram publicadas pela primeira vez as suas poesias eróticas. Corria o ano de 1854 e apareceram na sequência da publicação criteriosa das obras completas, em 6 volumes, pelo emérito bibliógrafo Inocência da Silva. Para evitar a sua apreensão e os tribunais, a obra saiu clandestinamente, sem editor explícito e com um local de edição fictício na capa : Bruxelas.» (PIRES 1995 : 7).

Manifestement ce dernier recueil réunit tous les textes qui auraient certainement entraîné la condamnation de l'éditeur et de l'organisateur des *Poesias*. Ainsi, l'œuvre de Bocage est divisée en deux, selon un critère essentiellement moral. D'un côté, les six volumes des *Poesias* qui constituent l'œuvre visible de Bocage ; de l'autre, son œuvre cachée que les critiques n'aborderont qu'en passant et que l'on évitera de mettre entre toutes les mains. Bocage a donc deux visages, comme nous le montrent les deux versions de son très célèbre poème autobiographique :

26 «Advertência preliminar», p. 3.

<p>Magro de olhos azuis, carão moreno, Bem servido de pés, meão na altura, Triste de facha, o mesmo de figura, Nariz alto no meio, e não pequeno;</p> <p>Incapaz de assistir num só terreno Mais propenso ao furor do que à ternura Bebendo em níveas mãos, por taça escura, De zelos infernais letal veneno;</p> <p>Devoto incensador de mil deidades (digo, de moças mil) num só momento E somente no altar amando os frades,</p> <p>Eis Bocage em quem luz algum talento; Saíam dele mesmo estas verdades, Num dia em que se achou mais pavorrento. (H.C.I: 4)</p>	<p>Magro de olhos azuis, carão moreno, Bem servido de pés, meão na altura, Triste de facha, o mesmo de figura, Nariz alto no meio, e não pequeno;</p> <p>Incapaz de assistir num só terreno Mais propenso ao furor do que à ternura Bebendo em níveas mãos, por taça escura, De zelos infernais letal veneno;</p> <p>Devoto incensador de mil deidades (digo, de moças mil) num só momento <u>Inimigo de hipócritas, e frades :</u></p> <p>Eis Bocage em quem luz algum talento; Saíam dele mesmo estas verdades, <u>Num dia, em que se achou cagando ao vento.</u> (P.E.B.S.: 128)</p>
---	---

Dans la première, c'est un poète irrévérencieux, dont la veine érotique est latente. Dans la version des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, il se montre catégorique envers l'église qu'il déteste et injurie. Il est aussi scatologique.

Cette division est encore en vigueur aujourd'hui. La dernière édition de l'œuvre complète de Bocage date de 1969-1970. Hernâni Cidade publie d'abord *Opera Omnia* qui, comme les *Poesias*, comprend six volumes et des notes plus fournies que celles d'Inocência. Puis, un an plus tard, il publie les textes contenus dans les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* dans une édition à tirage réduit adressée aux seuls abonnés²⁷.

La prochaine édition complète devrait être organisée par Daniel Pires. Réorganisera-t-il l'œuvre de façon à ce que les textes des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* soient définitivement intégrés à l'œuvre complète du poète ?

27 Cf. 2.1.1.1. Un livre prohibé.

2.1.1.3. Notre texte de référence

Au cours de l'année 1854, il y eut différentes éditions des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* : comme à tout moment, elles risquaient d'être saisies, il était plus prudent de s'en tenir à de petits tirages.

Les variantes entre ces éditions nous obligent donc à préciser quel sera notre texte de référence au cours de ce travail.

Nous avons eu accès à trois éditions, deux appartenant à Daniel Pires et une de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. La typographie des trois couvertures est légèrement différente, mais le format est identique. De même ils comprennent tous un avertissement au lecteur, des poèmes²⁸, des notes et une table des matières ; l'édition de la Bibliothèque Nationale se distingue cependant de ses pairs en incluant sept illustrations que l'on pourrait qualifier de pornographiques. Il est difficile de savoir si elles ont été insérées par l'éditeur des *Poesias* ou si elles ont été ajoutées par un plagiaire. De même, comment savoir si Inocêncio da Silva estimait qu'elles avaient leur place dans ce recueil ? Toujours est-il qu'elles sont là et qu'elles offrent une lecture de l'œuvre qui nous semble intéressante.

Les *Cartas de Olinda e Alzira* que nous analyserons ci-après seront donc tirées de de l'exemplaire disponible en microfilm (BN : F.R. 649) à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. Outre ses illustrations, il a l'avantage d'être facilement consultable, alors que les éditions de Daniel Pires sont dans un tel état de dégradation qu'on ne peut les consulter.

Plusieurs extraits de l'édition disponible à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne seront reproduits dans notre travail. Nous en avons actualisé l'orthographe, en nous basant sur la dernière édition (Sistema J, 2000), sur le *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (1990) de José Pedro Machado et sur le *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (2001). Nous avons également supprimé la notation des licences poétiques de compression (aphérèses et syncope).

28 *Ribeirada, poema; A Manteigui, poema; A Empresa nocturna; Epístola a Marília (Pavorosa ilusão, etc.); Fragmento de Alceu; Arte de Amar; Cartas de Olinda e Alzira (VII); Sonetos (LII); Miscelânea; Elegia à morte de uma famosa alcoviteira.*

2.1.2. Les énigmes des *Cartas de Olinda e Alzira*

Les questions posées par Inocêncio da Silva dans les notes accompagnant les *Cartas de Olinda e Alzira* sont encore d'actualité aujourd'hui. Est-ce l'œuvre de Bocage ? Comprend-elle six ou sept lettres ? La septième est-elle partiellement fautive ?

Que personne n'ait cherché à en savoir davantage sur ces lettres peut s'expliquer de plusieurs façons. D'abord, Inocêncio da Silva est une autorité incontestée en matière philologique. Ensuite, au milieu du XIX^e siècle, il eut accès à de nombreux manuscrits aujourd'hui introuvables. Troisièmement, la censure en vigueur jusqu'à la Révolution des Œillets a entravé la recherche des philologues. Enfin, comme la plupart des textes inclus dans les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, ce texte n'a jamais été considéré comme un texte « sérieux » mais plutôt comme un texte érotique, voire pornographique, susceptible de n'intéresser que ceux qui « sont portés sur la chose »²⁹.

Aux problèmes explicitement posés par le philologue, nous ajouterons celui de la date de rédaction des *Cartas de Olinda e Alzira*.

2.1.2.1. L' « Epístola VII »

Les *Cartas de Olinda e Alzira* insérées dans les *Poesias eróticas burlescas e satíricas* comprennent sept lettres alors que la plupart des éditions antérieures n'en comptaient que six : « (...) na imensa multidão de opúsculos e papéis desta natureza, que no decurso de muitos anos temos revolido, apenas uma única vez deparamos com esta epístola junta às suas companheiras. Dessa cópia extraímos a que nos serviu para a presente edição; onde, pela impossibilidade de fazer a necessária confrontação com outras cópias, deixamos ir alguns lugares, que nos parecem viciados, mas que nos não atrevemos a emendar de motu próprio » (*P.E.B.S.* : 193-194)

29 En témoignent les éditions clandestines, puis la publication du recueil dans des collections dites érotiques ainsi que les illustrations lascives.

Inocência da Silva n'explique pas pourquoi il a préféré publier cette septième lettre qui n'apparaît que dans un seul des très nombreux opuscules auxquels il a eu accès, et peut-être dans une version partiellement fautive. Toujours est-il qu'il n'y a trouvé aucune rupture de forme ni de contenu permettant de l'exclure de l'ensemble.

On peut trouver à la Bibliothèque Nationale deux plaquettes contenant les six premières lettres. La première est intitulée *Cartas de Olinda a Alzira* et ne nomme pas l'auteur, alors que la deuxième porte un nom à la fois plus explicite et plus suggestif³⁰ : *Cartas de Olinda a Alzira (ilustradas), trabalho de alto mérito literario, filosófico e moral atribuido ao grande poeta Bocage*. Publications clandestines, ces brochures ne mentionnent ni le lieu ni la maison d'édition, ce qui ne nous permet pas de dire si l'édition est antérieure ou postérieure au recueil de 1854³¹.

De toute façon, à la différence du recueil de 1854, ces éditions ne témoignent d'aucun souci philologique. D'ailleurs l'argument commun aux deux éditions donne une information fautive et une autre qui n'apparaît pas dans le texte : «Duas meninas foram educadas em um convento desde a idade de quatro anos e uma delas casou aos dezoito anos tendo a outra doze».

D'une part, Alzira, l'aînée des deux correspondantes se marie à quinze ans et non pas à dix-huit ans :

«Três lustros conto apenas : tu três lustros

Antes de te esposar também contavas » (*Cartas* : II, 21-22).

D'autre part, l'âge de leur entrée au couvent n'est jamais mentionné. Ces deux éditions nous inspirent donc peu de confiance.

A partir de 1854, le texte établi par Inocência da Silva ne sera plus remis en

30 Le caractère "philosophique" du recueil associé au nom de l'irrévérencieux Bocage indique d'emblée que cette œuvre n'est pas conforme à la morale chrétienne, mais plutôt aux pensées révolutionnaires françaises. Ainsi ce titre pompeux est à prendre sur le ton de la dérision. L'annonce d'illustrations au sein du recueil peut aussi constituer un élément suggestif pour l'amateur de littérature "pas très catholique" et d'images autres que celles des Saints en prières.

31 La qualité du papier et des illustrations pourraient nous fournir des informations sur la date de leur parution, mais cette recherche dépasse l'ambition de notre travail.

question: toutes les éditions postérieures reprendront ces sept lettres et souvent les notes qui les accompagnent. La plupart des manuscrits auxquels le philologue a eu accès ayant disparu, nous nous tiendrons également à sa version des *Cartas de Olinda e Alzira*.

2.1.2.2. L’auteur

Du vivant de Bocage (1760-1805), Pina Manique, l’Intendant général de la Police de la Cour et du Royaume, et ses fidèles *moscas*, la police chargée d’assurer l’ordre dans le pays, exercèrent une censure extrêmement sévère : « Era [Pina Manique] o despota na sua maior sinceridade, abafando a sociedade do seu tempo, lutando contra a corrente revolucionária sem a compreender, acusando de suspeição as maiores capacidades que então existiam, intimidando todos os poderes com o terror das ideias francesas. Começou a exercer este cargo, como dissemos, um ano antes de Bocage nascer, e acabou em 1805, morrendo o mesmo ano em que sucumbiu o poeta. » (BRAGA, 1909 : 60).

Bocage et tous les écrivains de son époque ne pouvaient publier ouvertement de textes licencieux sans les voir confisqués ou être eux-mêmes emprisonnés. Il est donc naturel que cette œuvre ait circulé anonymement du vivant de son auteur.

A la mort du poète, parce qu’il était aussi célèbre pour son génie que pour sa vie de bohème, beaucoup de textes licencieux lui furent attribués à tort ou à raison. Pourtant, si personne n’a jamais prouvé que les *Cartas de Olinda e Alzira* étaient de lui, personne n’a jamais démontré qu’elles étaient d’un autre auteur : « Estas famosas cartas gozam desde muitos anos da posse de andarem encabeçadas no nome de Bocage em diversas colecções manuscritas, que temos tido presente. Se por ventura não são dele, ao menos (que nós saibamos), não foram ainda atribuídas a outro autor. » (P.E.B.S. : 193).

2.1.2.3. La date de création

Toujours pour des raisons de censure, les *Cartas de Olinda e Alzira* ne sont pas datées. Toutefois, deux indices nous laissent croire que Bocage écrivit ce texte à la fin de sa vie, vers 1804.

Dans les premières lettres, Alzira encourage Olinda à suivre ses penchants naturels, mais, dans la VI^e lettre, elle s'enflamme et son discours philosophique devient plus militant. La religion chrétienne apparaît soudain comme une illusion créée par des tyrans hypocrites (*bonzos*) voulant imposer une politique oppressive : cette religion aurait inventé des furies, des dragons et d'autres monstres terribles pour que le remords serve de prison aux ignorants. A cela, Alzira oppose la Raison et la Nature qui seules peuvent conduire l'homme sur le chemin de la morale. Ce discours correspond à deux passages de la célèbre *Epístola a Marília*, que nous comparerons avec le discours dans les *Cartas de Olinda e Alzira* :

<p>Pavorosa <u>ilusão</u> da Eternidade Terror dos vivos, cárcere dos mortos ; De almas vãs sonho vão, chamado inferno ; Sistema da <u>política opressora</u>. Freio que a mão dos déspotas, dos <u>bonzos</u> Forjou para a boçal crudelidade. Dogma funesto, que o <u>remorso</u> arreigas Nos ternos corações, e a paz lhe arrancas : Dogma funesto, detestável crença, Que envenenas delícias inocentes! Tais como aquelas que no céu se fingem : <u>Fúrias</u>, Cerates, <u>Dragões</u>, perpétua chama, Incompatíveis produções do engano Do sempiterno horror terrível quadro, (Só terrível aos olhos da <u>ignorância</u>) Não, não me assombram tuas negras cores, Dos homens o pincel, e a mão conheço. (P.E.B.S. : 37(chant I: 1-17))</p>	<p>Não há para os cristãos um Deus diferente Do que os gentios têm, e os muçulmanos : <u>Dogmas</u> de <u>bonzos</u> são condignos filhos Da fraude vil, da estúpida <u>ignorância</u>, Da <u>opressora política</u> produtos(Cartas VI : 92-96).. Outra vez eu farei que estes ditames Com seguros princípios, sustentados, Destruam tua crédula imperícia ; Abafando <u>ilusões</u>, que desde a infância Te lançaram na mente inculta e frouxa, Que <u>fúrias</u> tem, que tem <u>Dragões</u> e Larvas, Para os gostos da vida atassalhar-te, Para a <u>remorsos</u> vis dar existência. (Cartas VI : 103-110).</p>
--	--

<p>15. Amor é lei do Eterno, é lei suave ; As mais são invenções, são quasi todas Contrárias à razão e à natureza : Próprias ao bem de alguns, e ao mal de muitos. Natureza, e razão jamais diferem : 20. Natureza, e razão movem, conduzem A dar socorro ao pálido indigente, A pôr limite às lágrimas do aflito. E a remir a inocência consternada, Quando nos débeis, magoados pulsos 25. Lhe roxea o vergão de vis algemas : Natureza, e razão jamais aprovam O abuso das paixões, aquela insânia, Que pondo os homens ao nível dos brutos Os infama, os deslustra, os desacorda (P.E.B.S. :41(Chant III, 15-29).</p>	<p>O que Razão denega, não existe : Se existe um deus, a Natureza o oferece; Tudo o que é contra ela, é ofendê-lo. A sólida moral não necessita De apoios vãos, seu trono assenta em bases Que firmam a Razão, e a Natureza.</p>
---	--

Contrairement à Elmano - pseudonyme que prend Bocage en tant que poète de l'Arcadie - qui développe ces idées au long d'une épître de 211 décasyllabes, Alzira renvoie à une autre occasion ces maximes qui ont pour fondement de robustes principes (cf. Ci-dessus *Cartas* VI: 103-105). D'une part, le propos principal de la lettre VI n'est pas philosophique, mais érotique : plutôt que de s'appesantir sur la morale, Alzira préfère raconter dans le menu ses premiers ébats amoureux. D'autre part, ce qu'elle dirait ne ferait que reprendre le propos de l'*Epístola a Marília*.

En fait, tout le discours de cette *epístola* se trouve reformulé et surtout illustré dans la correspondance d'Olinda et Alzira : Alzira accuse les pères de famille et les prêtres d'empêcher les cœurs purs de s'aimer. D'autant plus qu'eux-mêmes sont hypocrites et font appel en cachette à des prostituées :

<p>(...)Que molesto jejum, roaz cilício Com despótica voz à carne arbitra, E, nos ares lançando a fútil benção, Vai do grantribunal desfadar-se Em sórdido prazer, venais delícias, Escândalo de Amor, que dá, não vende (P.E.B.S. :41 (chant I : 32-37))</p>	<p>Ah deixa, Olinda, deixa que alardeiem Virtude austera hipócritas infames : Sabe que enquanto amor horrível pintam, Enquanto aos olhos teus assim o afeiam, De um amante venal nos torpes braços Vão esconder transportes, que os devoram, E por castigo seu, somente gozam Emprestadas carícias, vis afagos (<i>Cartas</i> IV : 103-110)</p>
---	---

Alzira puis Olinda refusent de considérer l'amour comme un crime plutôt qu'une vertu :

<p><u>Amar</u> é um dever, além de um <u>gosto</u> Uma necessidade, não <u>um crime</u>. Qual a impostura horrisona (sic) apregoa. Céus não existem, não existe inferno, O prémio da virtude é a virtude. E castigo do vicio o próprio vício. (P.E.B.S.:41 (chant IV:56-61))</p>	<p>Rouba a virtude acaso a paixão doce Que beijos mil só farta, e que só pode Nos braços de um amante saciar-se?... Não amor a virtude fortifica : Mais a piedade sobre as desventuras Que os outros sofrem, mais a humanidade Em nós se aumenta, quando mais amamos. (<i>Cartas</i> IV, 85-91) <u>Amor um crime</u>!...Os <u>gostos</u> mais completos, E os mais puros deleites o acompanham : Se a ventura maior se une ao delito, Quem há que se não diga delinquente? Dentre as delícias que gozei, querida, Com as tuas lições fugiu o crime. E não senti no coração bradar-me A voz desse pesar, sequaz da culpa : No meio dos prazeres, que gostava, Graças rendi a um Deus, que mos concede : Se ele troveja sobre os criminosos, Nunca os seus raios menos me assustaram!.. (<i>Cartas</i> V: 46-53)</p>
--	--

Olinda prend un amant selon son désir sans se soucier des lois de la religion ni de la volonté de ses parents :

<p>Se obter não podes a união solene, Que alucina os mortais, porque te esquivas Da natural prisão, do terno laço Que com lágrimas e ais te estou pedindo? Reclama o teu poder, os teus direitos Da justiça despótica extorquidos : Não chega aos corações o jus paterno, Se a chama da ternura os afogueia : De amor há precisão há liberdade; Eia pois, do temor sacode o jugo, Acanhada donzela; e do teu pejo Destra iludindo as vigilantes guardas, Pelas sombras da noite, a amor propicias, Demanda os braços do ansioso Elmano, Ao risonho prazer franqueia os lares ((P.E.B.S. :41 (III, 18-32)).</p>	<p>O ditoso himeneu não me é preciso, O himeneu, aparato de teus votos, Para entre os braços seus tecer afoita Indissolúveis nós com o meu Belino : Sou dele, e meu : os homens que se ralem (<i>Cartas</i> VII : 412-416)</p>
---	---

Si les *Cartas* font effectivement référence à l'*Epístola a Marília*³², elles auront été écrites après 1797-1798, dates de l'emprisonnement du poète : «Todas as pessoas lidas na história de Bocage sabem que esta epístola, e o soneto (...) lhe serviram principalmente de corpo de delito , quando, perseguido por ordem da Intendência geral da policia, foi afinal preso em 10 de agosto de 1797.» (*P.E.B.S.* : 174)

Outre cette référence implicite à l'*Epístola*, il y en a une autre à «Teresa»³³ (*Cartas* VII : 30) qui désigne probablement l'héroïne du célèbre roman attribué à Boyer d'Argens : *Thérèse Philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de mademoiselle Eradice* (1748) (cf. 3.2.1. Un contre-modèle : *Thérèse philosophe*). Cette œuvre circulait dans les cafés littéraires de Lisbonne, comme l'atteste l'intendant Pina Manique³⁴, en 1804, quand il cite les auteurs impies : «Voltaire, d'Argens, de Diderot, d'Alembert, Helvécio, Toussaint, Villet e Rousseau»³⁵.

Ainsi, d'après les sources probables de Bocage, nous pourrions situer les *Cartas de Olinda e Alzira* vers 1804-1805.

32 Remarquons que le discours de l' *Epístola a Marília* s'inspire probablement directement de la philosophie des Lumières, et que l'on pourrait aussi établir des liens directs entre les *Cartas de Olinda e Alzira* et le discours licencieux de nombreuses oeuvres françaises en circulation au Portugal au XVIIIe siècle.

33 Cf. 3. 2.1. Un contre-modèle : *Thérèse philosophe*

34 Cet Intendant général de la Police de la Cour et du Royaume fit surveiller de très près l'œuvre de Bocage qu'il prenait pour un Révolutionnaire (BOCAGE 1968 : 59-77).

35 *Contas para as Secretarias, Livro VII*, a fls. 275 (17 avril 1804) cité par Teófilo Braga (BOCAGE 1968 : 113).

2.2. Le récit

A la différence de romans tels que les *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, les *Cartas de Olinda e Alzira* n'impliquent que deux personnages féminins tenant une correspondance suivie sur un même sujet : l'amour charnel ; la fiction et la trame narrative sont donc très simples.

On pourrait cependant proposer plusieurs lectures de ces lettres, car le rapport entre les deux protagonistes est mouvant, leurs rôles tendant à s'inverser. De plus, il implique des personnages extérieurs à la correspondance dont nous n'avons qu'une vision très lacunaire suscitant différentes interprétations.

Nous choisirons de placer Olinda comme sujet de la quête (celle de la jouissance), car c'est de son désir dont il est d'abord question. On pourrait diviser les *Cartas de Olinda e Alzira* en deux parties comprenant chacune un récit cohérent : les cinq premières lettres racontent la quête du plaisir dans la rencontre physique avec l'autre sexe et les deux dernières la quête des plaisirs propres à la littérature érotique : celui de l'écriture et celui de la lecture. Notre analyse des lettres mettra en lumière à la fois la quête principale des protagonistes (la jouissance polymorphe) et la logique du récit (la répétition).

Pour faciliter la lecture des nombreuses citations des *Cartas de Olinda e Alzira*, notons que les lettres impaires sont écrites par Olinda et les paires par Alzira.

2.2.1. Le plaisir des corps

Le premier récit dont nous allons montrer ci-après la logique nous est conté au fil des cinq premières lettres qui comprennent respectivement 26, 30, 86, 134 et 126 vers, formant un total de 402 vers.

L'intrigue

Olinda souffre d'un mal nouveau dont elle ne connaît pas la cause et dont elle veut guérir. Elle consulte Alzira, son amie d'enfance, qui lui explique que la Nature lui a insufflé l'Amour dont seul un amant pourra la guérir. Olinda rencontre et découvre que son mal est un bien. Ce schéma narratif est résumé par Alzira dans la VI^e lettre :

«A voluptuosa Olinda, devorada
Do mais activo fogo, ingenuamente
Consulta a sua amiga, e a um leve aceno
Corre a engolfar-se na amorosa lida...
Basta um momento a transtorná-la toda» (*Cartas* VI : 11-15) !

Ainsi, les cinq premières lettres racontent comment Olinda découvre l'amour avec son amant. On pourrait structurer le récit d'après le schéma quinaire de Greimas³⁶ et Larivaille³⁷ :

État initial	Force perturbatrice	Dynamique	Force équilibrante	État final
Olinda souffre d'un mal nouveau dont elle ne connaît pas la cause.	Elle consulte Alzira qui lui explique que la Nature lui a insufflé l'Amour dont seul un amant la guérira.	Olinda prend un amant.	Elle découvre l'amour avec son amant..	Elle ne souffre plus. L'amour la rend heureuse.

En effet, quand on lit les cinq premières lettres, l'intrigue semble simple et sa résolution rapide. La transformation d'Olinda est spectaculaire : de la première à la cinquième lettre, on la voit passer de l'angoisse à la sérénité, du malheur au bonheur, de l'ignorance à la connaissance.

Les personnages

Olinda a quinze ans et Alzira une ou deux années de plus. Elles ont vécu ensemble au couvent jusqu'à ce que l'aînée se marie. Ensemble, elles avaient déjà goûté aux plaisirs de la chair :

«Então aos olhos seus (tu bem o sabes,
Quando outrora passávamos unidas
Em inocentes brincos...feliz tempo !)
Meus peitos, cuja alvura terminavam
Preciosos rubis, patentes foram» (*Cartas* VI : 176-180).

36 GREIMAS, A.J.(1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

37 LARIVAILLE, Paul (1974), *L'analyse morphologique du conte*, Paris, *Poétique* n°19.

Dans la première lettre, Olinda attribue son trouble à l'absence de son amie, comme si la séparation avait rompu une ancienne relation passionnelle et fusionnelle :

«Que estranha agitação não sinto na alma

Depois que te perdi, querida Alzira!

De meus olhos fugiu, sumiu-se o fogo

Que a tua companhia incendiava!» (*Cartas I* : 1-4)

«Será, querida Alzira, a tua ausência,

Que me faz derramar tão agro pranto?» (*Cartas I* : 21-22)

Ainsi, contrairement à la plupart des lettres d'amour qui mettent en scène une femme écrivant à son mari ou à son amant³⁸, Olinda souffre de l'absence de sa compagne qui partageait avec elle une relation intime, voire saphique.

Dans la troisième lettre, elle va plus loin dans sa confession : comme si elle s'adressait à un médecin, elle met son corps à nu pour mieux montrer les symptômes de son mal (*Cartas III* : 32-49). Or on sait que l'acte sexuel est régulièrement présenté comme une relation sociale impliquant « un rapport de métier à clientèle » (GUIRAUD 1978 : 14). Ainsi, métaphoriquement, le mal désigne le désir amoureux, le remède sa satisfaction et le médecin l'amant ou l'amante.

Dans cette lettre, Olinda n'est pas encore passée à l'acte et ses désirs sont encore flous : elle doute de la nature de son mal et du remède à appliquer :

«Amor...E como a ideia tal me arrojô?

Será talvez amor isto que eu sinto?

Já tenho lido efeitos de seus danos;

Mas essas, que o seu jugo suportaram,

Tinham com quem seu peso repartissem,

Tinham a quem chamavam doce objecto,

Quem a seu mal remédio sugerisse,

Isto era amor; mas eu amor não sinto;

38 Cf. Les *Héroïdes* d'Ovide, la *Lettre d'Héloïse à Abélard*, *Les Angoisses douloureuses de Hélsienne de Crenne* ou encore *Les Lettres portugaises*.

A doce inclinação, que dois amantes
Um ao outro consagram, desconheço» (*Cartas* III : 57-66).

Le regard des hommes la trouble, mais elle les évite :

« Sim; dos homens a vista lisonjeira
E para mim; nenhum porém me prende» (*Cartas* III :67-68).

Ils l’effraient plus qu’ils ne l’attirent :

«Sobressalta-me de homens a presença
Eles, a quem até agora indiferente
Tenho com afoiteza sempre olhado !
Ao vê-los o rubor me sobe ao rosto,
A voz me treme, e articular não posso
Sons, que emperrada a língua não exprime
Sinto desejos que expressar me custa» (*Cartas* III : 50-56).

D’ailleurs, elle n’est pas sûre que le mariage répondra à ses désirs :

«Pôs o consórcio a teus lamentos termo,
Limitara os meus ?Ah ! dize, dize
Tu, que desassossego igual sofreste,
O seu motivo e como a apaziguaste ;
Revela à tua amiga este mistério
Donde sinto perder o meu repouso» (*Cartas* III : 23-28) (...)

Olinda préfère donc demander un remède à Alzira, comme d’ailleurs celle-ci le lui avait proposé :

«Mas tem tudo remédio ; eu hei-de dar-to»(*Cartas* II : 29).

Le verbe « fala » apparaît deux fois dans les vers 70-71 et le verbe «mostra» trois fois dans les vers 75-77.

«Não sei que chama interna me afogueia...

Amor, isto será? Alzira, fala,
Fala com candidez à tua amiga;
Ensina-me a curar a funda chaga,
Que internamente lavra por mim toda :

Destas agitações, que me flagelam,
Mostra-me a causa, mostra-me o remédio :
Tu tiveste-as também, já não te vexam,
Mostra-me por que modo as terminaste»(*Cartas* III : 69-78).

Olinda ne donne pas rendez-vous in vivo à son amie. Elle lui demande de nommer et de montrer, par l'écriture, comment soulager un désir sexuel qu'elle ne nomme pas comme tel, mais qu'elle décrit assez précisément. En effet, elle brûle d'une flamme intérieure («chama interna»), elle souffre d'une profonde plaie («funda chaga») qui la ronge et la dévore intérieurement («Que internamente lavra por mim toda»). Le désir est donc bien localisé dans ses entrailles. La métaphore de la flamme et de la plaie renvoie clairement au sexe féminin, source d'un désir brûlant.

Ce désir lesbien est probablement inconscient de la part d'Olinda. Il est caractéristique des jeunes filles nubiles qui se sentent plus proches de leur amie d'enfance que des hommes qu'elles ne connaissent que de loin. On sait qu'Alzira est à la fois l'amie chérie, la confidente et la femme qu'Olinda aspire à être.

«Pour s'accomplir, elle (la jeune fille) a besoin d'exister dans une conscience autre. Elle cherche souvent du secours auprès de ses compagnes. Plus jeune, l'amie de cœur lui servait d'appui (...) pour explorer le monde et en particulier celui de la sexualité : à présent, elle est à la fois un objet qui arrache l'adolescente aux limites de son moi et un témoin qui le lui restitue. Certaines fillettes s'exhibent les unes aux autres leur nudité (...) elles échangent des caresses diffuses ou précises (...) il y a des tendances lesbiennes chez presque toutes les jeunes filles ; ces tendances se distinguent à peine de la délectation narcissique : en l'autre, c'est la douceur de sa propre peau, le modelé de ses courbes que chacune convoite ; et réciproquement, dans l'adoration qu'elle se porte à elle-même est impliqué le culte de la féminité en général (...) dans les lycées, les écoles, les pensionnats, les ateliers, fleurissent tant d'«amitiés particulières» ; certaines sont purement spirituelles, et d'autres lourdement charnelles. Au premier cas, il s'agit surtout entre amies de s'ouvrir son cœur, d'échanger des confidences ; la preuve de confiance la plus passionnée, c'est de montrer à l'élue son journal intime» (BEAUVOIR 1976 : 108).

«(...) le trouble virginal ne se traduit pas par un besoin précis : la vierge ne sait pas exactement ce qu'elle veut » (Ib. : 153).

Ainsi, plus qu'une perversité de la part de l'auteur réel de ces lettres, on peut dire que cette ambiguïté du discours d'Olinda témoigne d'une bonne perception de la psychologie féminine.

D'ailleurs dans la quatrième lettre, Alzira ne flatte plus ce côté lesbien de son amie et préfère orienter son désir vers un amant charmant et docile en amour³⁹ :

«Atenta sobre mil louções mancebos
Cheios de encantos : olha-os indulgente,
E dentre eles escolhe um, cujo peito
Tão dócil como o teu seja formado» (*Cartas* IV, 69-72).

Olinda prend Alzira au mot et rencontre Belino qui prendra naturellement la place d'Alzira pour achever son éducation sexuelle :

«Um amante acabou o que encetaste» (*Cartas* V: 54) (...)

«Reinava em seus discursos a franqueza,
E o fogo que brilhava nos seus olhos,
Que o rosto lhe incendia, em seus transportes
Que eram nascidos da alma, me dizia :
O labéu da impostura o não denigre;
Não é como o dos outros seu carácter;
Ingénio, afável, ah! Prezada Alzira!
Se tão amável é o teu Alcino,
Ninguém como eu e tu é tão ditoso» (*Cartas* V : 60-67) !...

Ainsi, le feu dont Olinda était embrasée aux côtés d'Alzira brille maintenant dans les yeux de Belino. L'équilibre est rétabli entre l'état initial (épître I) et l'état final (épître V) : Olinda éprouve pour son amant la passion qu'elle éprouvait, enfant, pour Alzira et dont elle était privée depuis le mariage de celle-ci.

39. Notons toutefois que l'expression d'Alzira est ambiguë. Olinda et son futur amant sont-ils dociles à l'Amour, à la Nature ou à Alzira? A bien des reprises, cette confusion entre les trois notions est entretenue par Alzira qui se fait le porte-parole tant de la nature que de l'amour.

Dans cette initiation, les obstacles sont vite dépassés : l'opposant qui empêche Olinda d'exprimer et de satisfaire son désir n'est pas une personne intervenant directement dans la correspondance. C'est d'abord un sentiment de culpabilité. Elle pressent que son désir est criminel :

«Aonde, aonde irão estes impulsos
Precipitar a malfadada Olinda » (*Cartas* I, 21-22).

Mais Alzira la rassure en lui révélant que son état lui vient de la sage Nature :

«Assim a sábia mão da Natureza,
A passos insensíveis caminhando
Maravilhas em nós produz, que assombram » (*Cartas* II, 9-11).

Physiologiquement et psychologiquement conditionnée pour l'amour, Olinda ne peut être coupable :

«Da puberdade o lustre desfrutamos.
Então sentimos comoções insólitas,
Que origem são dos males, que te oprimem :
Do amor, que te domina, melancólico ;
Da forte agitação que em ti pressentes» (*Cartas* II : 24-28).

Ce thème de la culpabilité est un leitmotiv dans la correspondance d'Olinda et Alzira, bien qu'Olinda se laisse convaincre très facilement par son amie et son amant⁴⁰.

L'autre obstacle, dont nous avons déjà parlé, est l'homme qu'elle craint faute de le connaître.

Dans la quête d'Olinda, l'aînée joue manifestement le rôle d'adjuvant : c'est grâce à son savoir et son amitié qu'Olinda chemine en toute confiance vers l'amant qui la comblera.

«Conheço de teus males a veemência,
Prezada Olinda! Eu própria os hei sofrido »(*Cartas* II :1-2) (...)

40 Plus qu'Olinda, ne s'agit-il pas de convaincre le lecteur à agir lui aussi selon son désir ?

Dans la cinquième lettre, la relation entre les deux protagonistes a changé : Olinda a un amant avec lequel elle partage les secrets de l'intimité. Alzira est "remerciée" aux deux sens du terme : Olinda lui est reconnaissante des services rendus, mais la congédie poliment, car son éducation a été si bien faite qu'elle est maintenant plus instruite que son amie :

«Tudo te devo, amiga ; em todo o tempo
A teus doces conselhos serei grata :
Oxalá ditas tantas saboreies
Quantas por ti, querida, eu própria gozo!
Oxalá sintas com Alcino os gostos,
Que experimento, de um amante ao lado!
Nem ventura maior posso augurar-te,
Porque maior ventura haver não pode »(*Cartas V* : 119-126).

Ainsi, l'amant est le destinataire de la quête : il détient le savoir propre à un amant expérimenté et c'est lui seul maintenant qui constate les progrès de sa maîtresse.

Il ne porte pas de nom et n'est appelé que par sa fonction d'amant («amante»), ressemblant ainsi à l'éternel amant de la poésie et des romans d'amour. S'il n'est pas personnalisé, c'est aussi parce qu'Olinda ne s'intéresse pas à lui en tant qu'individu mais plutôt en tant que moteur de son propre plaisir. Il est donc aussi l'adjuvant d'une quête vécue de façon assez narcissique. Cette tendance, Bocage l'a compris avant Simone de Beauvoir⁴¹, est aussi typique de la femme-enfant.

Suivant le schéma actantiel de Greimas, Olinda qui cherche l'amour se situe sur l'axe du désir. Son amie se situe sur l'axe du pouvoir, puisqu'elle aide Olinda à accéder à son désir, mais aussi sur l'axe du savoir et de la communication, puisqu'elle nomme l'objet de la quête (l'amant) et fait agir le sujet (en lui démontrant que l'amour n'est pas un crime). L'amant est aussi sur l'axe du pouvoir puisqu'il relaie Alzira sur le chemin du plaisir. De même, il se situe sur l'axe de la connaissance puisqu'il reconnaît Olinda comme sa maîtresse et fait, de cette enfant, une femme.

⁴¹ Cf. *Le deuxième sexe*

Axes	Actants	Acteurs
Savoir	Destinateur	Alzira (porte-parole de la Nature)
	Destinataire	Belino
Vouloir	Sujet	Olinda
	Objet	La jouissance hétérosexuelle
Pouvoir	Adjuvants	Alzira, Belino
	Opposants	Culpabilité, peur des hommes

2.2.2. Le plaisir de l'écriture

Le deuxième récit que nous allons analyser est la suite logique du premier récit : il comprend la cinquième lettre du récit précédent (126 vers) ainsi que les épîtres VI (416 vers) et VII (448 vers). Ce récit est donc nettement plus long que le premier.

Dans la première partie figuraient la description du désir (épître I. et III) puis celle du plaisir (*Cartas*V), mais pas celle de l'acte sexuel, ce qui frustrait les attentes d'Alzira, la destinataire des lettres. Dans la deuxième partie, Olinda est donc amenée par Alzira à faire le récit de cette partie manquante et capitale du cérémonial amoureux.

Intrigue

Les quatre premières lettres constituaient un jeu de questions-réponses dans lequel Olinda posait des questions et Alzira répondait. La cinquième lettre, par contre, est sans appel : Olinda écrit une sorte d'épilogue concluant une aventure au dénouement heureux.

Cet état final de la première intrigue est aussi l'état initial de la seconde. En fait, dans la cinquième lettre, Olinda, tout à son amant, n'a plus aucune attente de la part de son amie, ni plus aucun désir pour elle.

Cette situation va être bouleversée par un désir nouveau, né de la lettre d'Alzira (VI) lui racontant ses propres ébats. Ainsi la lettre va apparaître comme un objet de désir et de jouissance :

«Tu não podes saber, querida Alzira,

Com que alegria as cobiçadas letras

Da tua Olinda foram recebidas!

Não o podes saber, nem eu dizer-to⁴².»(*Cartas* VII : 1-4).

Le plaisir de l'écriture est multiple. D'une part, il permet de revivre quelque chose de passé :

«Nem todo o tempo ao amor pode ser dado.

A mor ventura, que o mortal encontra,

Seja embora infeliz, ou desgraçado,

É lembrar-se que foi já venturoso;

E o não desesperar de sê-lo ainda,

Um termo aos males seu põe muitas vezes» (*Cartas* VI : 59-64).

Alzira puis Olinda revivent par l'écriture, ce moment capital de la vie sexuelle : le dépucelage.

D'autre part, il permet de créer quelque chose de nouveau et de fort entre celui qui écrit et celui qui lit :

«Se expor da sorte indefensa a crueldade

Dá lenitivo ao mal, que se experimenta,

Sobreleva o prazer à extrema dita,

Quando de o confiar redundar interesse» (*Cartas* VI : 411-416).

Ce plaisir prolonge et surpasse un plaisir ancien vécu dans l'intimité du couvent.

Le récit d'Alzira incitera Olinda à révéler également les secrets qui ne concernaient que Belino et elle. Ainsi, grâce à l'écriture, Olinda rétablit avec Alzira des liens interrompus par l'irruption de l'amant.

État initial	Force perturbatrice	Dynamique	Force équilibrante	État final
Olinda a rompu avec son amie.	Olinda reçoit le récit des amours d'Alzira .	Elle éprouve le plaisir de la lecture.	Elle fait le récit de ses amours à Alzira.	Olinda a renoué avec son amie.

42 Comme nous le verrons au chapitre 1.3., cette incapacité de formuler le plaisir provoqué par la lettre rejoint son incapacité à formuler la jouissance sexuelle, celle-ci se caractérisant comme une perte du contrôle de soi.

La septième lettre se termine sur une formule d'appel plutôt que sur une formule finale :

«Minha instrução confio aos teus cuidados ;

Da amizade o esplendor dá-te a mim toda.

Acaba de fazer-me de ti digna» (*Cartas* VII : 446-448).

Ainsi, le récit n'est pas fermé. Non seulement Olinda raconte à son amie comment elle est devenue « femme », mais elle reprend son rôle de disciple en lui demandant de l'instruire plus avant. Dès lors, on devine que leurs lettres pourraient devenir de plus en plus scabreuses.

Personnages

Dans les deux dernières lettres, les formules d'appel entre Olinda et Alzira tiennent du langage amoureux. Ainsi le sentiment lesbien existant dans les deux premières lettres d'Olinda (épître I, III), éclipsé ensuite par l'intromission de l'amant (épître V) est rétabli lorsque Alzira s'adresse à son amie comme à un amant (épître VI). Alors que dans les cinq premières lettres, elles se nommaient mutuellement «querida amiga» et «prezada amiga», qualificatifs utilisés communément pour désigner une amie chère, Alzira appelle son amie «amada Olinda» (*Cartas* : VI, 87, 372) et « minha Olinda» (*Cartas* VI : 404), la considérant alors comme une amante.

A cet appel, Olinda répond par «amada Alzira» (*Cartas* VII : 101, 311). Mais plutôt que d'appeler sa compagne «minha Alzira » de façon à établir avec sa compagne un rapport d'égalité, elle préfère marquer son rapport de dépendance par l'expression « tua Olinda» (*Cartas* VII : 3).

Ce rapprochement entre les deux protagonistes se fait par lettres interposées : la lettre est le dépositaire des sentiments de chacune et constitue le seul lien palpable entre les protagonistes. Ainsi la lettre se substitue-t-elle aux héroïnes et subit-elle un phénomène de personnification.

A cette relation amoureuse qui donne à Alzira un caractère actif et à Olinda un caractère passif, s'ajoute un autre type de rapport beaucoup plus intéressé qui est celui du créancier à de son débiteur. En effet, dans la sixième lettre, Alzira exige d'être payée pour service rendu :

«Tenho direito agora a exigir-te
A ingénua confissão desses momentos
Prelúdios do prazer, em que te engolfas» (*Cartas VI* : 44-46).

«Alzira foi do teu prazer motora,
A gratidão te obriga a dar-lhe a paga.
É nobre o meu interesse, e não mesquinho;
Pago-me de escutar as tuas ditas,
E cedendo a meus rogos falso pejo,
Saiba eu teus momentos deleitosos.» (*Cartas VI*, 65-70).

Alzira qui, dans les lettres II et IV, semblait ne parler que pour le bien de son amie formule soudain des exigences. Elle ne veut pas se contenter de savoir que son amie est heureuse avec son amant, elle veut savoir comment elle y est arrivée.

Ainsi, entre elles, se développe un rapport de force, Alzira voulant dominer Olinda par son savoir et son savoir-faire. En récupérant son ascendant sur Olinda, elle retrouve son rôle de destinataire du savoir.

Encore une fois, cette autorité est légitimée par la Nature dont Alzira apparaît comme le porte-parole aux yeux d'Olinda :

«Alzira ; tu, que a amor meu peito abriste,
Abre meus olhos à Natura inteira :
Eu quero nela ver os meus destinos;
Só nela eu quero divinais verdades
Solicita explorar, viver só nela» (*Cartas VII* : 417-421).

Cette reprise de pouvoir ne se fait que par lettres interposées. Pourtant, elle semble décisive, car, à la fin de leur correspondance, Olinda se rend entièrement à sa maîtresse, laissant à l'amant un rôle secondaire.

«Cumpre as gratas promessas, que me fazes
Deva a ti só a tua Olinda tudo» (*Cartas VII* : 422-423).

Alzira est aussi le destinataire de la quête d'Olinda, car si Olinda raconte l'acte sexuel vécu avec Belino, Alzira en est la première bénéficiaire. Ainsi, elle est la dépositaire des lettres d'Olinda et surtout de ses secrets.

Olinda n'est pas la seule à éprouver du plaisir. En déclarant sa frustration, Alzira exprime en même temps le plaisir qu'elle n'a pas ressenti et qu'elle va éprouver. Elle veut jouir par la lecture, à l'image de tout lecteur de littérature pornographique.

En tant que destinataire, Alzira a mis Olinda à l'épreuve en exigeant d'elle le récit de ses ébats. En tant que destinataire de la lettre, elle sanctionnera son résultat.

Encore une fois les difficultés sont vite surpassées : la pudeur apparaît comme un «falso pejo» (*Cartas* VI : 69) et rapidement Olinda apprend à écrire comme son amie.

Axes	Actants	Acteurs
Savoir	Destinateur	Alzira
	Destinataire	Alzira
Vouloir	Sujet	Olinda
	Objet	Faire jouir
Pouvoir	Adjuvants	Alzira
	Opposants	La pudeur, l'ignorance

Comme nous l'avons dit, les derniers vers d'Olinda s'adressent exclusivement à Alzira. Il semble que l'amant ait été relégué au second rôle, comme si le plaisir de la lecture avait surpassé l'acte réellement vécu.

2.2.3. Une jouissance à répétition

Les deux parties présentent de nombreux points communs et une cohérence interne : le désir d'Olinda prend forme grâce à Alzira qui la guide et la stimule vers une continuelle surenchère du plaisir. En fait, les protagonistes jouissent trois fois. D'abord dans l'acte sexuel, ensuite en tant que narratrices de leur propre orgasme, enfin en tant que lectrices de celui de l'autre. Cette sophistication du plaisir ne fait qu'exciter la jeune Olinda qui veut poursuivre son apprentissage (*Cartas* VII : 417-421). La « relation » des narratrices est triple : via le récit (homonyme de relation) de leur relation, elles établissent entre elles un rapport (autre homonyme de relation) direct.

Le dépucelage est raconté trois fois dans ce roman : une première de façon évasive (lettre V), une seconde de façon précise par Alzira et une troisième de façon extensive par Olinda qui, outre son dépucelage, raconte les autres postures adoptées par les amants au cours de cette nuit. Tout récit de plaisir ne constitue-t-il pas une répétition de ce premier plaisir-là ?

« Le Maître : Si Jacques voulait me faire un grand plaisir...

Jacques : Comment s'y prendrait-il ?

Le Maître : Il débiterait par la perte de son dépucelage. Veux-tu que je te dise ? J'ai toujours été friand du récit de ce grand événement.

Jacques : Et pourquoi, s'il vous plaît ?

Le Maître : C'est que de tous ceux du même genre, c'est le seul qui soit piquant ; les autres n'en sont que d'insipides et communes répétitions. De tous les péchés d'une jolie pénitente, je suis sûr que le confesseur n'est attentif qu'à celui-là» (DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*).

Tous les personnages ont un même désir : Alzira, Olinda, Alcino et Belino veulent tout simplement jouir.

A l'image de ce désir inassouissable, le roman n'a pas de début ni de fin : il commence et finit in medias res par la formulation d'une interrogation brûlante d'Olinda à Alzira, où se mêle le désir et la peur du péché. C'est cette double logique du désir et de la peur de l'interdit qui motive cette correspondance : Olinda exprime son désir et sa peur. Alzira la rassure et la pousse à suivre ses penchants. Olinda suit ses conseils et, en signe de reconnaissance, lui fait part de ses victoires. Cependant celles-ci sont toujours suivies d'un nouvel obstacle à franchir. Ainsi ce roman est-il érotique est sous le signe de l'inachèvement : «Il est de la nature du roman érotique de ne s'achever jamais.» (GOULEMOT 1991 : 135)

2.3. Le genre

2.3.1. «Cartas», « epístola(s)» et «letras»

Les *Cartas de Olinda e Alzira* appartiennent sans aucun doute au genre épistolaire. Appelées collectivement «Cartas» dans le titre, elles sont chacune rebaptisées «Epístola» et distinguées les unes des autres par un chiffre romain. Dans le corps des lettres, elles ne sont plus nommées «cartas» ni «epístolas» mais «letras» :

«Quanto gratas me são as tuas letras,

Querida Alzira!»(*Cartas* III, 1-2).

«(...)Com que alegria

Vejo da minha Olinda as ternas letras!» (*Cartas* IV:1-2).

«Tu não podes saber, querida Alzira

Com que alegria as cobiçadas letras

Da tua Olinda foram recebidas!» (*Cartas* VII:1-3).

Ces trois termes qui désignent la même correspondance expriment des nuances de sens et de registre qu'il nous semble intéressant de relever ici.

"Letras " s'emploie au pluriel dans le sens de missive, en portugais ancien et populaire⁴³. Ce terme figure trois fois au début des épîtres III, IV et VII, dans des phrases impératives et laudatives. Il est accompagné deux fois d'un déterminant possessif («tuas») et trois fois d'un adjectif qualificatif («gratas», «ternas», «cobiçadas»), se rapportant explicitement à la lettre qui vient d'être reçue et aux sentiments agréables qu'elle inspire.

Dans l'épître VI, vers 32, «letras» semble avoir le sens plus général d'écrits⁴⁴, car l'absence de déterminant défini lui donne un sens moins précis que dans les trois autres occurrences :

«Filha da reflexão nova linguagem

Por artificio mascarada em letras» (*Cartas* VI : 31-32).

43 Cf. *Grande dicionário da língua portuguesa* de José Pedro Machado.

44 Ce sens est aussi celui donné par Bernard Martocq dans les *Lettres des demoiselles Olinde & Alzire*.

Cette mise à distance du mot «Letras» correspond à l'attitude d'Alzira désapprouvant la cinquième lettre de son amie qu'elle juge moins sincère que les précédentes.

Les substantifs "Cartas " et "Epístola " sont presque synonymes; toutefois, si le premier est un terme commun, le deuxième s'emploie dans un sens plus restreint : il désigne le plus souvent la lettre écrite par un auteur ancien ou par une autorité de l'Eglise, mais il peut aussi être synonyme de lettre en vers⁴⁵.

Destinée le plus souvent à être lue en public, l'épître se distingue ainsi de la lettre qui peut être confidentielle.

Comme le fait remarquer Francisco Lopez Estrada (ESTRADA 2000 : 28-31), l'épître peut aussi marquer un «orden o secuencia en el curso del desarrollo de una obra»⁴⁶, ordre d'ailleurs indiqué par la numérotation en chiffres romains.

Les «Cartas» désignent la correspondance entre Olinda et Alzira, deux jeunes filles de la bonne société. Dans toute l'Europe, la correspondance est en plein essor et fait l'objet de traités sur l'art de bien écrire des lettres. Au Portugal, Francisco José Freire (rebaptisé Cândido Lusitano au sein de l'Arcadie) écrit *O secretario português compendiosamente instruído no modo de escrever cartas* (1745) qui fera l'objet de nombreuses rééditions même si, dans son *Verdadeiro método de estudar* (1746), Antonio Verney lui reproche sa méconnaissance des travaux réalisés par les auteurs étrangers sur cette matière (MIRANDA : 49).

Cette contradiction entre l'apparente noblesse de l'"épître" et le prosaïsme de certains passages que nous avons étudiés (2.2. Le récit) est entretenue tant par les éditeurs⁴⁷ que par les protagonistes. Pour les éditeurs il s'agit sans doute de

45 Dans son titre *Lettres en vers ou épîtres héroïques & amoureuses* (1764), Dorat donne à ces épîtres (inspirées des *Héroïdes* d'Ovide) le sens explicite de «lettres en vers».

46 A titre d'exemple, Estrada cite les *Cartas filológicas* de Francisco Cascales dont le titre du livre se rapporte au caractère mélangé de l'œuvre et dont les « epístolas » en désignent les parties.

47 Un éditeur anonyme présente les *Cartas de Olinda e Alzira* dans son Advertencia comme une œuvre morale. Dans une autre édition, le titre est suivi d'un sous-titre pompeux : *Trabalho de alto mérito literário, filosófico, científico e moral atribuido ao grande poeta Bocage*. Bien sûr on ne précise pas de quelle morale il est question.

tromper la censure sur le contenu des œuvres. Pour les héroïnes, il s'agit peut-être de tenter de donner des lettres de noblesse à une œuvre dont le propos est peu digne des jeunes filles du monde.

2.3.2. Un genre à la frontière d'autres genres

Les *Cartas de Olinda e Alzira* empruntent la narration et la fiction au genre romanesque, la situation de communication entre un destinataire et un destinataire à la correspondance et le vers à la poésie. Dans cette œuvre voisinent ainsi roman et lettres en vers, lyrisme personnel et formalisme, réalité et fiction. Dès lors, à quel genre cette œuvre appartient-elle ?

En 1966, Robert-Adam Day définit le roman épistolaire comme «tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le rôle de l'histoire. ». Cette définition qui fait généralement office de référence sur la question doit être nuancée. Si la prose a rapidement évincé le vers dans le genre du roman, on ne peut ignorer que le roman épistolaire doit ses origines à l'épître en vers (VERSINI 1979 : 11), et plus particulièrement à l'héroïde, «épître amoureuse en vers qui prête à des héros ou héroïnes de l'Antiquité (...) les éternels déchirements de l'amour et de la séparation (*ib.* : 32) »⁴⁸.

Dans son article intitulé « La Epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación » (2000:55), Francisco López Estrada présente la lettre en vers comme un genre aux frontières floues : «(...)la epístola poética resulta ser un género que se nos presenta con el resgo de una indeterminación consustancial que le es propia y que es una de sus características más apetecibles .» (ESTRADA 2000:55)

Manuela Alvarez Jurado présente les *Héroïdes* d'Ovide comme «la simbiosis de estos dos géneros, la elegía y la epístola» (JURADO : 35) mais aussi de l'épopée

48 Pour d'autres questions que pose la définition de Robert-Adam Day, voir TAYMANS 1992 : 47.

et du drame : «Para Ovidio las fronteras entre los géneros no eran insalvables lo que se aprecia claramente al comprobar que sus *Heroidas* podrían inscribirse tanto en el género épico (ya que muchos de sus mitos lo eran también de la épica), en el lírico, fundamentalmente en la elegía augústea, (por la expresión íntima del sentimiento) y en el dramático (a través de los largos monólogos que el autor pone en boca de sus heroínas.» (id. :33).

Dans les «Réflexions préliminaires» aux *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*, Dorat désire que son «roman en vers et divisé par lettres» dépasse les limites de l'héroïde : « Il s'éloignerait de la monotonie qu'entraîne nécessairement l'héroïde par sa forme et son peu d'étendue, qui l'oblige à laisser presque toujours ses héros ou ses héroïnes dans la roideur d'une même attitude» (*L.R.P.* : 222).

De même, il veut distinguer son roman de l'élégie : «J'espère qu'on ne confondra point ces lettres avec cette foule de fadeurs pastorales et de lamentations champêtres qu'on a décorées parmi nous du nom d'élégie» (id. : 222-223).

Par contre, il rapproche son style simple de celui des fables de La Fontaine : «En adoptant le style simple, je n'ai pas cru du tout me priver des ressources de la poésie. Je n'ai point rejeté les ornements quand ils se sont offerts. Tout consiste à savoir les choisir et les distribuer. Si le style simple a lieu, c'est assurément dans la fable. Qu'on ouvre La Fontaine, et l'on verra si cette simplicité nuit à la parure» (id. : 216).

Il rapproche également la force de vérité du roman en vers et divisé par lettre à celle des tragédies de Racine : «On convient généralement que toute l'illusion de la tragédie naît de la vérité de l'action, des caractères, du dialogue et du style (...). Racine est sûrement un modèle dans ce genre.» (id. : 219).

Ainsi le roman épistolaire en vers est un genre aux frontières floues, car il présente des affinités tant avec le roman qu'avec la correspondance et la poésie. Il n'existe pas beaucoup de réflexions théoriques concernant le roman en vers et divisé par lettres : nous ne disposons que de la définition de Dorat qui, conscient des frontières fragiles de ce genre nouveau, tente de le différencier de l'élégie et de l'héroïde. Concernant la lettre en vers, les définitions mettent en évidence les ressemblances qu'elle entretient avec l'élégie, l'épître, l'épopée et le drame.

Ci-après, nous nous attacherons particulièrement à montrer les liens qu'entretient le roman épistolaire en vers avec l'héroïde.

2.3.3. Origines du roman épistolaire en vers

2.3.3.1. L'héroïde

Actuellement, on fait volontiers l'impasse sur les œuvres en vers : la plupart des manuels, des anthologies et des livres d'histoire concernant la littérature française du XVIII^e siècle français préfèrent laisser à la postérité des œuvres philosophiques, matérialistes ou préromantiques : « Les chefs-d'œuvre du siècle des lumières seraient en prose dans l'efficacité d'un conte de Voltaire, dans l'ironie d'une page de Diderot, dans l'émotion du promeneur solitaire » (DELON 1997 : 8).

Le XVIII^e siècle s'interroge pourtant sur la spécificité du vers et de la prose ainsi que sur la supériorité de l'un sur l'autre. Parmi les défenseurs du vers, on peut citer Voltaire (traduit par Bocage) qui, dans son *Essai sur la Poésie épique*, défend la place du vers dans l'épopée, la tragédie et le poème didactique : « Les tragédies de Racine sont écrites dans un style naturel, qui approche assez de celui de la conversation. Despréaux n'a jamais traité que des sujets didactiques, qui demandent de la simplicité : on sait que l'exactitude et l'élégance font le mérite de ses vers » (VOLTAIRE 1826 : 541).

Dans le genre épistolaire, Claude-Joseph Dorat se fait le grand défenseur de l'héroïde. En répondant à un anonyme hostile à l'héroïde, Dorat en profita pour redéfinir sa conception de l'héroïde.

D'abord, la lettre est un genre propice à l'expression des passions les plus fortes : « Il [l'anonyme] établit d'abord que le genre est un genre « froid & faux ». Voilà, ce me semble, un jugement bien sévère : un genre est faux lorsqu'il est évidemment contraire à la nature. Or je ne vois rien de si naturel que de supposer un personnage intéressant, agité de quelque passion violente, qui par le moyen d'une lettre, soulage les ennuis de l'absence, & répand son âme & les secrets dans le sein d'un père, d'une épouse, d'une maîtresse ou d'un ami. Une lettre, de tous les genres d'écrire, est le plus vrai, le plus rapproché de l'entretien ordinaire, & le plus propre surtout au développement de la sensibilité. Il n'est donc point faux & comment

serait-il froid, avec cette dernière prérogative ? D'ailleurs quelque ouvrage qu'on se propose, la chaleur ou le froid sera moins dans le genre que dans l'âme & l'imagination de ceux qui s'y destinent. On convient que la tragédie est ou doit être une production pleine de feu ; on ne veut pas même convenir que l'héroïde en soit susceptible. Cependant que de Tragédies glaciales, & quelle chaleur dans l'Héloïse de M. Colardeau ! Tout dépend de celui qui écrit ; & le moindre trait d'un pinceau brûlant détruit toutes ces ingénieuses combinaisons, écloses dans le calme du cabinet» (DORAT 1767 : 6-7).

Par tradition, le vers comme la musique est la langue du sentiment : «L'anonyme fonde surtout son aversion pour l'héroïde sur la nécessité, ou plutôt l'usage établi de tout temps, de l'écriture en vers. Pourquoi réveiller une guerre oubliée, & rajeunir des réflexions méthodiques qui tendaient à bannir la poésie de je ne sais combien d'ouvrages dont elle fait le charme. La poésie est un langage à part, reçu et adopté comme la Musique qui enchante tous les jours nos oreilles, & se venge par le sentiment de tous les calculs de la raison. Est-il vraisemblable qu'on se poignarde et qu'on meurt en chantant ? Est-il vraisemblable que gros René, Mascarille, Flipotte & Cataut parlent en vers ? Oui, tout cela rentre dans l'ordre de la vraisemblance, & devient une seconde nature, par la force de l'habitude, & l'autorité des suffrages. Une langue n'est qu'une convention, & peut avoir différents dialectes. Donnez ce nom à la poésie & à la musique, vous aurez tranché le nœud de la difficulté. Je ne sais pas trop pourquoi l'anonyme souffre, & même autorise les vers dans la tragédie. D'après son système, ils y sont aussi déplacés que partout ailleurs. Je ne sais pas même si ce n'est pas le genre où ils devraient le choquer davantage» (DORAT 1767 : 7-8).

Dans le genre de la lettre amoureuse mettant au premier plan un personnage féminin, trois œuvres sont devenues des classiques en cette fin de XVIII^e siècle : les *Héroïdes* d'Ovide, les *Lettres d'Héloïse à Abélard* et les *Lettres portugaises*.

Si les premières furent rédigées en vers, les deux autres furent d'abord écrites en prose puis adaptées en vers. D'autre part, toutes ces lettres firent l'objet de suites constituant ainsi souvent des romans épistolaires en vers.

Sabino écrivit des réponses pour plusieurs *Héroïdes* de son ami Ovide. En 1642, Grenaille Nouveau dans son *Recueil de dames tant anciennes que modernes*,

traduisit en vers les deux lettres d'Héloïse qu'il fit précéder et suivre de deux autres de sa création, assurant ainsi une plus claire progression dramatique à la narration. Charles Louis Beauchamp, danseur et chorégraphe de Louis XIV, publia les *Lettres d'Héloïse et Abélard mises en vers français*. En 1717, Alexander Pope composa une héroïde : *Eloisa to Abelard*⁴⁹ dont Colardeau fit une célèbre adaptation en vers.

Nous pourrions citer de nombreux exemples témoignant de l'engouement pour les lettres en vers et les romans feuilletons que constituent leurs innombrables suites. Nous nous arrêterons cependant à l'œuvre de Dorat, dont s'est manifestement inspiré Bocage et qui est devenu le héraut du roman épistolaire en vers.

2.3.3.2. Le « roman en vers et divisé par lettres »

Claude Joseph Dorat proposa trois versions⁵⁰ d'une *Lettre d'Abélard à Héloïse* ainsi que d'autres héroïdes : *Octavie, sœur d'Auguste à Antoine* ; *Julie à Ovide* ; *Ovide à Julie*, *Philomèle à Progné* ; *Héro à Leandre*⁵¹ et *Le Comte de Comminges à sa mère*. La plupart sont rassemblées dans un recueil dont le titre résume la thématique principale : *Les Victimes de l'amour ou Lettres de quelques amants célèbres*.

Il écrivit aussi deux œuvres plus longues, que l'on pourrait considérer comme des romans épistolaires en vers : une imitation des *Lettres portugaises* et un roman épistolaire qu'il laissa inachevé.

49 *Eloisa to Abelard* fut aussi traduit en prose française par Madame du Bocage (La grande tante de Bocage).

50 En 1757, 1759 et 1761.

51 Il adapte l'héroïde d'Ovide à l'époque contemporaine en la débarrassant de son contexte mythologique.

2.3.3.2.1. Les *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Mecour*

Les *Lettres de la religieuse portugaise* sont souvent considérées comme le premier roman épistolaire français (GOULEMOT 1996 : 193), moins parce qu'elles sont en prose que parce qu'elles racontent une histoire fictionnelle. Inspirées des *Héroïdes* d'Ovide, elles en reprennent la thématique amoureuse, mais pas le vers, ce que déploreront plusieurs auteurs, tels que le Marquis de Ximenes (1759) et Dorat qui les adaptèrent en vers.

Dorat écrit plusieurs « imitations » (*L.R.P.* : 215) des *Lettres de la religieuse portugaise*⁵². Dans les «Réflexions préliminaires» communes à plusieurs de ces versions (de cinq, douze ou seize lettres), il explique qu'il veut ramener les *Lettres de la religieuse portugaise* au goût classique : «Le but de mes efforts est de remettre, s'il est possible, sous les yeux du public, un excellent tableau, privé de la moitié de son succès par la faiblesse de son coloris. Je me suis pénétré de l'ensemble de l'ouvrage ; j'y ai retranché, ajouté, développé ce qui ne l'était pas assez, resserré ce qui l'était trop : et, pour le rajeunir tout à fait, j'ai osé l'écrire en vers. J'ai cru que cette forme était infiniment plus favorable et ferait ressortir davantage des beautés éparses qui ne demandent qu'à être mises sous un point de vue plus rapproché. Les vers sont, en effet, la langue du sentiment; ils donnent du prix aux moindres détails. Ils rassemblent, en quelque sorte, les débris d'une pensée, font jaillir son éclat de sa précision même et souvent, d'une phrase oiseuse et prolongée par les circuits de la prose, ils en font un trait pour le cœur.» (*L.R.P.* : 215-216)

Dans l'introduction à ces lettres, Dorat explique pourquoi il a voulu récrire en vers les *Lettres de la religieuse portugaise* et il tente de définir les bases d'un genre nouveau : «On me saurait gré du moins d'un essai qui peut enrichir notre littérature et qui indique un genre nouveau (...). Ce genre, tel que je le conçois, serait une espèce de roman en vers et divisé par lettres, dans lequel on pourrait employer à la fois toutes les richesses de la poésie et du sentiment. Il s'éloignerait de la monotonie qu'entraîne nécessairement l'héroïde par sa forme et son peu d'étendue,

52 Il serait intéressant de comparer les différentes versions de Dorat (ALCOFORADO 1796, 1806; *L.R.P.*, 1993) ainsi que leurs sources en prose. Cette question dépasse toutefois les limites de ce travail.

qui l'oblige à laisser presque toujours ses héros ou ses héroïnes dans la roideur et l'immobilité d'une même attitude» (*L.R.P.* : 222).

Ainsi, à contre-courant de l'engouement général pour le roman épistolaire en prose, Dorat tente d'instaurer celui en vers.

Comme pour la lettre en vers, il se fait le héraut du roman épistolaire en vers et veut prouver aux détracteurs de la poésie « qu'elle se prête à tous les tons sans qu'on s'aperçoive de l'effort; qu'elle a tous les avantages de la prose sans en avoir les inconvénients, que la mesure et la rime qu'on lui reproche ne sont que des moyens de plus pour charmer l'oreille, qui n'ôtent rien à l'âme ni à l'esprit; qu'elle descend au style le plus simple, comme elle s'élève au plus sublime; que le naturel n'exclut point les images, qu'il serait même contre la nature de les supprimer; qu'en un mot, on peut écrire des lettres en vers, puisqu'ils sont même admis dans le dialogue.» (*L.R.P.* 1993 :222).

Dans le troisième chapitre (3. Les sources probables de Bocage), nous nous pencherons sur la version de Dorat qui fut récemment rééditée en livre de poche (*L.R.P.* 1993) et dont deux lettres (lettre première et lettre XI) furent traduites par Bocage. Cette version est très éloignée des *Lettres portugaises*⁵³ : au lieu de cinq lettres, elle en comprend seize et Mariane, la religieuse, est rebaptisée Euphrasie.

La lettre première est créée de toute pièce : elle exalte l'amour charnel qu'elle refuse de considérer comme un crime. Ce n'est plus une plainte douloureuse dans la tradition de l'héroïde, mais une lettre jouissive.

Cette exultation laisse ensuite la place à une série d'angoisses propres à l'amour (II-IX) : Euphrasie a peur de n'être plus aimée, d'être trop ou trop peu expressive en amour ; elle est jalouse et s'inquiète de ne pas susciter de jalousie... Ces soucis pourraient être ceux de Mariane s'ils s'adressaient à un amant lointain. Or l'amant ne s'absente pas plus de deux jours. Leurs rencontres sont donc presque quotidiennes.

⁵³ Les *Lettres de la religieuse portugaise*, lors de leur première parution en 1669, ne comprenaient que cinq lettres de Mariane. Ce sont ces cinq lettres attribuées à Guilleragues qui serviront de modèle aux innombrables suites et imitations qu'elles susciteront.

Cette relation est rompue par la lettre X dans laquelle Melcour annonce avec douleur à Euphrasie qu'il doit partir guerroyer en France.

La onzième des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour* est visiblement l'imitation de la première lettre des *Lettres de la religieuse portugaise* dont elle reprend la structure et presque littéralement certains passages afin de l'adapter en poème (cf. Annexes). Dorat supprime tout ce qui ne touche pas directement à l'amant : les passages trop narcissiques et celui se rapportant au frère de Marianne. Par contre il accompagne et développe les sentiments amoureux et la douleur de la séparation. La fin de la lettre où la jeune femme fait ses adieux à son amant est particulièrement développée.

Les lettres XII-XV renouent avec le ton élégiaque des *Lettres portugaises*. Euphrasie se lamente de l'absence et du silence de son amant et se sent mourir.

La lettre XVI de Melcour est une sorte de « happy end » : la paix est revenue en France, il revient en héros au Portugal pour épouser Euphrasie.

Ainsi, alors que l'amant de Mariane est silencieux et ingrat, celui d'Euphrasie est auprès d'elle dans les neuf premières lettres et il s'exprime dans deux lettres d'amour : l'une d'adieux douloureux (X), l'autre de demande en mariage (XVI). L'issue est donc heureuse, ce qui rompt nettement avec l'esprit tragique des *Lettres de la religieuse portugaise*.

2.3.3.2.2. Les *Lettres de Barnavelte et de Zeïla*

Dans les «Remarques préliminaires» précédant les *Lettres de la religieuse portugaise*, le roman en vers et divisé par lettres ne semble pas né de l'adaptation de cette œuvre en prose, mais plutôt d'une suite d'héroïdes écrites par Dorat et dont il avait le projet de constituer un roman : «On me saura gré du moins d'un essai qui peut enrichir notre littérature et qui indique un genre nouveau dont j'ai déjà donné l'idée dans les trois lettres de Valcour et de Zeïla» (*L.R.P.* : 222).

Ce roman ne contient que trois lettres. Dans le recueil *Lettre de Valcour à son père pour servir de suite et de fin au roman de Zeïla, précédée d'une apologie de l'héroïde en réponse à la lettre d'un anonyme à M. Diderot* (1767), il écrit : «les trois lettres qui concernent Zeïla, réunies, achèvent une espèce de petit Roman en

vers, sous une forme unique ou du moins rare dans notre langue» (DORAT 1767 : 4).

Dans sa préface précédant les *Lettres en vers ou épîtres héroïques et amoureuses* (1766), il confesse que dans son projet initial, ce roman devait être plus volumineux, mais qu'il craignait d'ennuyer le public : «Lorsque je donnai les *Lettres de Barnevelt & de Zéila*, j'en promis douze dans le même genre, & j'étais bien disposé à tenir ma parole ; mais j'ai craint d'épuiser l'indulgence du public, toujours passagère, & toujours plus facile à perdre qu'à obtenir. J'ai pressenti son refroidissement vague ou fondé ; & j'ai cru qu'il me pardonnerait d'être parjure, pourvu que je ne devinsse pas ennuyeux (DORAT 1766 : j). ».

En renonçant à un projet de plus grande envergure n'admet-il pas de la sorte que le vers est inapproprié au roman épistolaire ?

Toujours est-il qu'il écrit deux longs romans épistolaires en prose : *Les Sacrifices de l'amour* (1771) et *Les Malheurs de l'Inconstance* (1772) «en y maintenant le ton affligé de l'héroïde à travers les plaintes de Madame de Sénanges, nouvelle «portugaise », menacée d'être abandonnée par son amant. Pour faire la peinture de ses figures féminines, il prend comme modèle Mme de Senanges, Mme de Syrcé, la religieuse portugaise et les héroïnes de Mme Riccoboni»(JURADO : 262-263).

Qui a déjà entendu parler des romans épistolaires en vers ? Les tentatives de Dorat ne semblent pas avoir rencontré un vif succès. Il propose trois imitations en vers des *Lettres de la religieuse portugaise*, comme si aucune ne le satisfaisait vraiment ; il fait l'apologie d'un genre nouveau, mais ne parvient pas à produire d'œuvres originales de longue haleine.

Notre raisonnement s'appuie seulement sur ce que nous a laissé la postérité. Quel succès réel rencontrèrent ses romans épistolaires en vers ? S'il avait des détracteurs, comme en témoignent les textes défensifs qui accompagnent ses productions, il avait certainement aussi des admirateurs, tels que Bocage qui traduisit deux des *Lettres de la Chanoinesse de Lisbonne à Melcour* et semble avoir illustré à deux reprises ce genre nouveau.

2.4. Les multiples facettes des *Cartas de Olinda e Alzira*

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, la jouissance est le thème principal de *Cartas de Olinda e Alzira*. Quel poète, quel philosophe n'a pas succombé un jour au plaisir de la peindre ? La quête du plaisir physique rejoint la quête du bonheur que tout le monde recherche et qui constituait l'idéal suprême des philosophes des Lumières (GOULEMOT 1996 : 112). Dans l'article « Jouissance » de l'Encyclopédie, comme Alzira, Diderot la légitime au nom de la Nature :

«S'il y avait quelqu'homme assez pervers qui pût s'offenser de l'éloge que je fais de la plus auguste et de la plus générale des passions, j'évoquerais devant lui la Nature, je la ferais parler, et elle lui dirait : pourquoi rougis-tu d'entendre prononcer le nom d'une volupté, dont tu ne rougis pas d'éprouver l'attrait dans l'ombre de la nuit ?»

Bocage est un auteur complexe qu'on a l'habitude de considérer à la fois comme un néoclassique, un préromantique et un « afrancesado », profondément marqué par la Philosophie des Lumières.

Comme son auteur, les *Cartas de Olinda e Alzira* sont aussi difficilement qualifiables : la jouissance y est traitée de différentes façons, parfois contradictoires. Cependant, c'est en considérant ces différentes facettes que nous pourrions le mieux cerner l'œuvre.

Comment qualifier les *Cartas de Olinda e Alzira*? Erotiques, car elles célèbrent le désir sexuel et l'amour physique, elles sont aussi licencieuses puisque Olinda découvre l'amour hors mariage. Préromantiques sans doute, ce sont des confessions : Olinda confie à Alzira les tourments de son cœur et sa mélancolie, Alzira l'incite à suivre la Nature et ses passions, à chercher l'authenticité au dépens des convenances. Pornographiques sûrement, elles donnent à voir crûment ce que la pudeur devrait voiler. Enfin, le roman par lettres est aussi le lieu privilégié du libertinage, car il permet de mettre à jour toutes les ficelles du jeu de l'amour.

2.4.1. Du néo-classicisme au préromantisme

Bocage a été marqué tant par le néoclassicisme en vigueur au Portugal que par les vents préromantiques venus de France (cf. 1.1. Bocage, poète).

D'après Fernando Augusto Machado, Bocage aurait été influencé par l'oeuvre de Jean-Jacques Rousseau qui pourtant n'est jamais cité explicitement. Et ce autant par les thèmes que par le langage utilisé. Pour illustrer sa position, Machado commente trois sonnets exaltant la liberté, la France révolutionnaire et républicaine ainsi que l'action napoléonienne (Machado, 2000: 508-511).

Outre le texte de l'Intendant Pina Manique qui cite Rousseau parmi les auteurs que lit le peuple corrompu (cf. 2.1.2.1.3. La date de création), nous pouvons en rappeler un autre du même censeur à propos de l'université de Coimbra: «Porque o prazer e alvoroço dos membros da Universidade em discursos indiscretos assim claramente o manifestaram, e uma aluvião de escritos libertinos e escandalosos e igualmente contrários à religião e aos costumes, como os Bayles, os Frerets, os Helvecios, e os Rousseaus, passou às mãos dos lentos e opositores, e muitos deles às de uma grande parte dos mesmos estudantes(...)»⁵⁴

On sait que *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau est aussi l'héritière des *Lettres d'Héloïse et Abélard* et de l'héroïde en général: «Pourquoi *La Moderne*, puis *La Nouvelle Héloïse*? Pourquoi Jean-Jacques a-t-il rebaptisé sa Julie? Bien sûr parce que les malheurs de Julie lui viennent d'avoir succombé à la séduction de son professeur, dans une histoire où la pédagogie et ses dangers tiennent une grande place; parce que cette analogie l'autorise à invoquer le parrainage d'un nom magique dont le prestige est justement entretenu dans ces années 1755-1759 par d'innombrables nouvelles Héloïse auxquelles, après Pope, Feutry, Marin, Colardeau, Dorat et bientôt Mercier, Gazon Dourtxigné, etc., prêtent leurs accents: ce n'est pas l'originalité que Jean-Jacques recherche mais le succès attaché à une recette sûre. C'est aussi que, dans le drame d'amants séparés, le lyrisme de Rousseau retrouve tout naturellement la poésie de l'héroïde en lui communiquant

54 *Contas para as Secretarias*, Livro VII, a fls. 280 (24 avril 1804) cité par Teófilo Braga (Bocage, 1968: 113).

une chaleur nouvelle : le chant amoebée de l'héroïde, dialogue pathétique de deux coeurs, séduit le poète en quête du «cœur qui parle au cœur».» (VERSINI, 1979 : 85)

Ainsi l'héroïde est un genre prisé par les préromantiques, car il est favorable à la confession et à l'expression de la mélancolie.

Comment savoir si le caractère préromantique de certains passages des *Cartas de Olinda e Alzira* leur vient directement de l'héroïde, de la *Nouvelle Héloïse*, d'autres œuvres préromantiques qu'il a traduites ou de son génie propre ?

Repérons quelques traits des *Cartas de Olinda e Alzira* que l'on pourrait considérer comme préromantiques.

Contrairement au modèle classique de l'épître, lettre en vers destinée à être lue en société, les *Cartas de Olinda e Alzira* sont confidentielles. Olinda et Alzira n'appartiennent pas à la réalité, ce sont au contraire des personnages de fiction censés se lire mutuellement dans la solitude de l'alcôve.

De même, le sujet des lettres est tout à fait personnel et narcissique : Olinda confie à Alzira les tourments de son cœur et sa mélancolie.

«Tu és, prezada amiga, único arquivo
Aonde os meus segredos mais ocultos
Eu vou depositar : em ti encontro
O refrigério a males, que tolero,
Sem poder conhecer a sua origem» (*Cartas* III : 6-10)

Comme dans *La Nouvelle Héloïse*, Alzira et Olinda évoquent avec minutie les plaisirs sensuels et les rapports avec l'imaginaire. Ainsi la volupté s'enrichit du plaisir de la réminiscence⁵⁵ mais aussi des rêves préliminaires.

« Suspensa, e curiosa eu esperava
Gostosa cena, em que prolixas noites
Pensando o que seria, desprendera » (*Cartas* VII : 215-217)

Tout au long de la correspondance, Alzira incite son amie à suivre ses passions, à chercher l'authenticité aux dépens des convenances.

55 Cf. 2.2.2. Le plaisir de l'écriture

«Se existe um Deus, a natureza o oferece
Tudo o que é contra ela, é ofendê-lo.
A sólida moral não necessita
De apoios vãos : seu trono assenta em bases
Que firmam a Razão e a Natureza» (*Cartas VI* : 98-102)

Les affinités avec le mouvement préromantique s'arrêtent là : la Nature est là moins pour être décrite dans sa vérité que pour légitimer l'amour en dehors du mariage et la description de scènes censées se passer à l'abri des regards.

De même, les images restent très stéréotypées, prisonnières des canons classiques de la beauté⁵⁶ :

«“Que lindos membros!...Que divinais formas!...
(De quando em quanto extático dizia)
“Ah que mimosos pés!...Oh céu...que encantos!...
Que graças aparecem espalhadas!...
Que tesouros de amor sobre estas bases!...
Oh que prazer!...que vistas deleitosas!...
Alzira, eu vejo em ti uma deidade!
Deixa imprimir meus ósculos aonde
Entre fios subtis se esconde o nácar!...
Deixa esgotar a fonte das delícias!...
Ah! deixa-me expirar aqui de gosto!... » (*Cartas VI* : 192-203)

«Num volver de olhos se despiu Alcino,
E deu-me nu a ver quão bem talhado
De ombros, e lados com feições formosas
Seu corpo era gentil : válidos membros
Cobria fina pele : era robusto
E delicado a um tempo : esbelto, airoso,
Medíocre estatura, olhos rasgados,
Mimosas faces, rubicundos beiços,

56 Ces deux descriptions peuvent d'ailleurs sembler très artificielles, voire précieuses et ridicules.

Cheio de carnes, sem que fosse obeso,
Igual nas proporções...Eis um mancebo
Digno de a Marte, e a Adonis antepor-se,
Não tendo de um a rude a valentia,
Nem tendo doutro a feminil brandura» (*Cartas* VI : 234-246)

On y retrouve aussi les métaphores les plus éculées, telles que le long manteau de la nuit et Aurore aux doigts de rose :

«Mas da noite feliz o longo manto
Que os mistérios de amor comete nas trevas,
Com róseos dedos a invejosa Aurora
Cruel abrindo, fez dentro em meu peito
A escuridão entrar, que em torno tinha.
Foi-me odiosa a luz, que afugentava
De mim com o amor perenes delícias» (*Cartas* VII : 381-387).

Ainsi la Nature n'est pas observée comme le feront les préromantiques Bernardin de Saint-Pierre et Jacques Delille (tous deux traduits par Bocage). Elle sert plutôt d'arme contre la religion (cf. 2.4.2. Un roman libertin). De même, les lettres sont encore très attachées aux images propres à la littérature classique. Enfin la forme versifiée des lettres n'est-elle pas une manifestation contre la forme moderne du roman ?

2.4.2. Un roman libertin

Pour Colette Casenove, «Braver les lois de la société et de l'Église au nom de la liberté des enfants de Dieu, des enfants qui s'aiment, cela n'est du libertinage que du dehors, et en apparence; mais prétendre se libérer de la loi de l'amour même, de l'élan qui précipite deux êtres l'un vers l'autre, opposer à la spontanéité de cet élan une volonté réfléchie, aller à contre-sens au risque d'en devenir hors de sens, c'est cela l'exploit antichevaleresque de l'authentique libertin» (CASENOVE 1991 : 5-6). Alzira et Olinda semblent agir selon leur cœur, pour leur bonheur et celui de leur mari ou amant. Pourtant, comme dans le roman libertin, on trouve la relation

maître-disciple, le discours en faveur de la libération des interdits et une dialectique qui abat progressivement tous les principes moraux.

De même, les lettres nous révèlent progressivement que la véritable nature des jeunes filles ne correspond pas à leur rôle social : Alzira, épouse apparemment comblée, enseigne à son amie qu'on jouit doublement d'un amour vécu en secret; Olinda qui était au couvent en attente d'être mariée prend un amant grand amateur de littérature obscène.

Ci-après, nous allons montrer quelques exemples de la duplicité de ces trois personnages :

Alzira présente la fidélité comme nécessaire à l'amour vertueux :

«Que mal provém aos homens, de que unidos

Dois amantes se jurem fé, constância ?» (*Cartas* IV : 81-82).

Cependant, en encourageant Olinda à prendre immédiatement un amant, elle va à l'encontre de cette idée de relation solide et durable :

«Sabe, por fim, que quanto mais retardas

Tão ditosos momentos, sem gozá-los :

Quanto mais tempo perdes ociosa

Sem às vozes de amor ser resignada

Tanto mais tempo tens de lastimar-te

Por não tê-lo em amar aproveitado» (*Cartas* IV : 129-134).

Sans parler qu'en tenant ce discours épicurien, elle s'oppose à la morale chrétienne qui veut qu'on ne connaisse pas l'amour charnel en dehors du mariage.

Elle demande à Olinda d'être sincère avec elle :

«Desaprende a fingir ; só quadra ao vício

Acobertar-se com mendaces roupas» (*Cartas* : VI, 381-382)

Mais elle la pousse à dissimuler avec les autres, laissant entendre qu'elle-même pourrait ne pas être fidèle à son cher mari.

«Se os deleites de amor são só delitos

Quando sabidos são, com véu mui denso

A perspicazes olhos os encobre :

Vinga-te desses, que abafar procuram
As doces emoções, que na alma sentes.
São estes os conselhos de uma amiga
Que os bens te anela, que ela saboreia» (Cartas VI : 122- 128)

D’ailleurs les récits mutuels que Alzira et Olinda font de leurs ébats ne constituent-ils pas déjà une infidélité à l’amant ? Alzira le dit implicitement quand elle réclame des secrets qui ne lui appartiennent pas :

«Eia, querida ! anui aos meus desejos.
Rouba um instante a amor, dá-o à amizade» (*Cartas* VI : 415-416).

Comme Madame de Merteuil et le vicomte de Valmont exigeaient l’un de l’autre le récit de leur victoire⁵⁷, les deux amies n’hésitent pas à livrer impudemment leur partenaire au regard de l’autre, les réduisant à des objets de divertissement. Enfin, comme nous l’avons vu dans l’analyse des *Cartas de Olinda e Alzira* (1.2.), Alzira est une manipulatrice qui fait agir Olinda à ses propres fins.

Quant à Olinda, elle se prétend innocente, bien qu’elle semble avoir été initiée aux plaisirs saphiques (*Cartas* VI : 176-180). De même, en jugeant les lectures obscènes de Belino (cf. 2.4.5. La littérature pornographique), elle prouve aussi qu’elles les a lues.

«Foi-me preciso, Alzira, usar do império
Que a um fraco sexo deleitosos modos,
Fagueiros, ternos, emprestar costumam
Para do amante meu obter a custo
De obscenas produções o sacrifício,
Que o coração corrompem, e devassam
Puros desejos, sentimentos doces» (*Cartas* VII : 32-38).

En montrant de quelle manière elle s’y est prise pour dompter son amant, elle s’affirme comme maîtresse et lui assigne le rôle de disciple :

«Cedeu às minhas súplicas, e agora

57 Cf. *Les Liaisons dangereuses*.

Grato me diz que se ele da ventura
O caminho me abriu, eu nele o guio»(*Cartas* VII :50-52) (...)

Le troisième personnage qui nous semble ambigu est l'amant d'Olinda : Belino a un regard doux et rassurant dans la cinquième lettre :

«Ele cujo olhar meigo me assegura
As doces qualidades, que o adornam,
Afastou-me do espírito receios,
Que de mau grado combatia ainda»(*Cartas* V : 54-58).

Mais dans la VIIe lettre, son regard s'avère pervers et perçant :

«O perverso Belino atentos olhos
Nos meus então fitando, quis ler neles
De que ficções minha alma se ocupava» (*Cartas* VII :188-190).

De même, ses sentiments «nascidos da alma» (*Cartas* V : 62) apparaissent ensuite souillés par ses lectures obscènes (*Cartas* VII : 37-38).

Enfin, dans l'épître VII, il est beaucoup moins courtois et galant qu'Olinda ne le prétendait dans la cinquième lettre.

Ainsi, au cours de la lecture, des masques tombent pour en révéler d'autres, le lecteur assiste impuissant à un spectacle dont il est le jouet⁵⁸.

S'il nous semble important de mettre à jour ces affinités qu'entretiennent les *Cartas de Olinda e Alzira* avec le roman libertin, nous ne les considérerons pas vraiment comme tel. En effet, le roman libertin se propose non de produire un effet de désir, mais de dévoiler une stratégie de séduction. Or l'on sait qu'Olinda est déjà conquise par Alzira au moment où elle lui écrit et qu'il lui en faudra très peu pour se laisser séduire par Belino. Les interdits moraux ont peu de poids face à l'ampleur de son désir. Pour abattre les dernières réticences d'Olinda à se livrer,

58 Cet amant tombé du ciel, n'a-t-il pas été introduit par Alzira qui avait promis à Olinda un prompt remède à ses maux ? Olinda n'est-elle pas à leurs yeux qu'une proie facile, à mettre dans la liste de leurs trophées ? Un lecteur habitué au roman libertin ne s'étonnerait pas de lire des discours contradictoires de la part d'Alzira. Ainsi on pourrait très bien imaginer qu'elle tienne une correspondance parallèle avec Belino. D'ailleurs cet autre visage de l'amant nous est donné dans un autre texte du même recueil : *A empresa nocturna*.

Alzira ne s'encombrera pas d'arguments dialectiques. Elle procèdera par l'exemple en recourant à des images, qui, elle le sait, valent mieux qu'un long discours intellectuel. Elle emploie donc une stratégie propre au roman pornographique : l'écriture en tableaux qui touchent directement les sens (cf. 2.4.5.2. Le tableau érotique).

2.4.3. Un roman sensuel

Hernani Cidade surtitre les *Cartas de Olinda e Alzira* de « Sensualidade sem pornografia ». En excluant le dernier terme, il donne au premier un sens général et positif. Ainsi on pourrait définir la sensualité comme la qualité d'une œuvre capable d'exciter les sens, sans pour autant tomber dans l'obscénité.

Nous ne discuterons pas ici du caractère obscène ou non des *Cartas de Olinda e Alzira* (cf. 2.4.5. Un roman pornographique), mais il nous semble maladroit d'utiliser le terme de « sensualité » plutôt que celui d'érotisme, car l'adjectif « sensual » a un sens nettement péjoratif dans l'épître VII : il désigne le style obscène de littérature pornographique (*Cartas* VII : 8) ou le lecteur de celle-ci :

«O sensual atola-se nos vícios
Cujo infesto vapor todo corria
De lançar-lhe no túmulo o esqueleto ;
Doutra arte aquela, que libar suaviza
Néctar, que Amor espargue aos seus validos,
Das rugas e das cãs não teme o estrago ;
Que nos últimos anos pode ainda
Em seu transporte Amor beijar na face» (*Cartas* VII : 67-74)

Ainsi, d'après Olinda, le sensuel s'oppose à l'amoureux sincère et fidèle. De même, l'*Encyclopédie* de Diderot en donne une définition ambiguë, le présentant comme le produit éphémère d'une imagination bizarre, comme une source de dégoût autant que de jouissance : «La plupart des objets qui flattent si fort nos sens, nous enchantent moins par eux-mêmes que par la bizarrerie des couleurs que leur prête l'imagination ; mais le dégoût est si près de la jouissance ! C'est une fleur dont le parfum s'évapore, & dont l'éclat s'éteint sous la main qui la cueille».

2.4.4. Un roman érotique

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, l'érotisme désigne généralement ce qui concerne l'amour charnel et le désir physique. Ce terme générique englobe la littérature sensuelle, libertine, obscène et pornographique.

L'érotisme féminin formulé dans les *Cartas de Olinda e Alzira* milite contre l'église qui réprimait les instincts naturels : «Se a igreja estruturara a sua hierarquia sobre a repressão dos instintos, era este o ponto vulnerável para a revolução mental do século XVIII que, na libertação das pressões instintivas, encontrou uma arma filosófica para vibrar um golpe mortal na autoridade eclesiástica, sustentáculo espiritual do patriarquismo despótico do Estado. O libertinismo do século XVIII (...) foi assim constrangido a admitir e a racionalizar os instintos (CORREIA 2000 : 28) ».

« Da sedição dos direitos da natureza contra as normas antinaturais da religião, fez-se Bocage arauto na famosa Epístola a Marília, onde reivindica a legitimidade dos prazeres da carne, posta de quarentena pela «Pavorosa ilusão da Eternidade/Terror dos vivos, cárcere dos mortos » (ib.: 29).

Cet érotisme est aussi féministe avant l'heure dans le sens où il rompt avec la suprématie patriarcale et place au centre de toutes les préoccupations le désir purement féminin :

« A inflação do padrão religioso, baseado na supremacia patriarcal, começou a manifestar-se numa nova orientação de conduta feminina em face do homem, quebrando uma passividade aos conceitos que a determinavam » (ib.:28). ».

On peut aussi donner à l'érotisme un sens plus restreint, en l'opposant aux termes qui lui sont généralement associés. Ainsi, contrairement à la pornographie qui expose des corps s'accouplant, on pourrait dire que l'érotisme ne fait référence au corps que par métonymies et métaphores.

De même, alors que la littérature libertine cherche à se détacher de l'amour et que la littérature pornographique ne fait souvent que le simuler, la littérature érotique ne dissocie pas la relation charnelle du sentiment amoureux.

Si nous sommes d'accord pour qualifier les cinq premières lettres d'érotiques, on ne peut pas nier que les deux dernières sont aussi obscènes. En effet, tandis que les

premières lettres évoquent le désir et la jouissance de façon latérale, indirecte et polysémique, les deux dernières sont directes, obsessives, monosémiques.

De la même manière, alors que les deux amies prétendent éprouver pour leur partenaire un amour réciproque, elles n'hésitent pas à se dévoiler mutuellement des scènes qui par la même occasion ne sont plus exclusives. Ainsi l'intérêt qu'elles portent à leur ami ou amant est plus faible que le plaisir qu'elles éprouvent dans l'échange écrit et l'homme est réduit à un simple objet de plaisir comme dans la littérature libertine ou pornographique.

2.4.5. Un roman pornographique

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, le terme « pornographie » n'apparaît qu'en 1842. Il désigne la « reproduction (par écrits, dessins, peintures, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public » (*Petit Robert*). Si l'on s'en tient à cette stricte définition, on peut dire que les deux dernières lettres des *Cartas de Olinda e Alzira* sont obscènes puisqu'elles donnent à voir les parties intimes du corps dans l'acte de la copulation ; elles sont aussi pornographiques, car les scènes obscènes sont communiquées à des personnes extérieures à l'action : dans le cadre de l'énoncé, Olinda et Alzira s'exhibent mutuellement dans l'acte charnel avec l'amant ; dans l'énonciation, Bocage, via son œuvre, s'adresse aux lecteurs anonymes.

Comme nous le verrons, l'illustration de 1854 est clairement pornographique et invite le lecteur à considérer le texte comme tel.

Olinda, en opposant la lettre d'Alzira au roman obscène⁵⁹ affirme le contraire. De même, dans l'édition de 1970, Hernani Cidade surtitre les *Cartas* de «Sensualidade sem pornografia». Pourtant, en se défendant de considérer cette œuvre comme pornographique, ce personnage de fiction (porte-parole de son auteur ?) et ce critique littéraire ne posent-ils pas la question de la pornographie ?

Reconnaître qu'une œuvre est pornographique est toujours embarrassant. D'une part, la littérature pornographique est synonyme d'infantilisme. Or Olinda est

59 Voir le sens qu'Olinda donne à «obsceno» dans le chapitre 2.3. *Thérèse philosophe*.

aussi respectueuse de la lettre de son amie qu'Hernani Cidade de l'œuvre de Bocage. D'autre part, ce serait se reconnaître voyeur, car tout lecteur de littérature pornographique est suspecté de curiosité malsaine.

Les deux dernières lettres peuvent être qualifiées de pornographiques, car elles donnent à voir la jouissance au lecteur, qu'elles placent, tel le destinataire, dans la position de voyeur d'une scène tout à fait privée.

Sans nier les autres facettes de l'œuvre mises en relief plus haut, nous considérerons que l'étiquette « pornographique » est celle qui correspond le mieux à cette œuvre : les scènes sexuelles constituent quarante pour cent du total des vers⁶⁰ et l'on sait qu'une œuvre est rarement exclusivement pornographique : elle doit être agrémentée de quelques prémisses et de quelques discours (a)moraux.

Dans son ouvrage, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, Lecture et Lecteurs de Livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Jean Marie Goulemot considère le livre pornographique comme une « machine à faire naître le désir de jouissance chez le lecteur par un artifice d'écriture » (GOULEMOT 1991 : 174). Il met en évidence quatre stratégies permettant d'atteindre ce but : le « je érotique » qui amène le lecteur à jouir comme le locuteur ; la construction en « tableaux » qui donne à voir des scènes ; la position du lecteur qui voit sans être vu, participe en pensée sans faire partie de l'action et constitue ainsi un voyeur. Enfin, l'illustration, comme le texte, participe de cette logique du plaisir.

Voyons maintenant comment les *Cartas de Olinda e Alzira* exploitent les mêmes stratégies pour capter l'attention du lecteur sur les choses du sexe.

2.4.5.1. Le « je érotique »

En général, le « je érotique » est dépourvu d'épaisseur psychologique : dénué d'individualité, il n'est que pure fonction. Dès lors tous les narrateurs se ressemblent :

⁶⁰ Sur un total de 1262 vers, 499 sont consacrés aux tableaux pornographiques (231 dans l'épître VI et 268 dans l'épître VII).

«Le héros pornographique, proche du narrateur comme un frère, est un héros sans mémoire. Sa jouissance aussi foudroyante soit-elle, ne laisse pas de trace. Elle est aussi vite oubliée que ressentie pour que le désir renaisse, tenace et triomphant. Si une seule voix narrative se fait entendre sous des timbres illusoirement divers, c'est que dans l'espace romanesque, les héros sous la diversité de leurs apparences, la différence de sexe même, ne sont que désir et recherche fébrile de la jouissance ; et dans le procès de lecture, ils sont cette voix unique qui raconte inlassablement le désir »(GOULEMOT 1991 : 136)

Dans le chapitre 1.2., nous avons décrit Olinda et Alzira d'après leurs actions et leurs rôles, et nous avons mis en évidence que tous cherchaient une même quête : la jouissance. Nous n'avons pas fait de distinctions physiques ni psychologiques entre les deux protagonistes, car nous ne disposons pas d'éléments nous permettant de les distinguer en dehors de l'âge et de l'expérience. Ainsi ces voix narratives sont pareilles au «je érotique» décrit par Goulemot.

De même, il n'existe aucune différence psychologique entre les deux partenaires masculins.

Le lecteur ne se prend pas pour les héros qui se succèdent, mais, grâce au je érotique, il est conduit à éprouver la même jouissance.

«En fait le discours à la première personne ne vise nullement à diversifier les voix narratives, mais tient surtout à établir avec le lecteur une relation privilégiée d'écoute, une intimité propre à cette lecture en effraction des étreintes» (GOULEMOT 1991 : 136).

Le narrateur décrit ce qu'il voit et se décrit en train d'agir. Comment cette voix peut-elle être à la fois actrice et spectatrice ? Cette double posture est possible grâce au récit rétrospectif : Olinda donne à voir une scène passée vécue dans sa chair. Elle peut donc alterner les descriptions et les impressions. Elle est à la fois personnage et peintre du tableau.

Cette double position constitue le grand paradoxe de la littérature pornographique qui explique l'échec toujours renouvelé de la jouissance finale. Puisque jouir, c'est s'abandonner et perdre le contrôle de soi, la communication avec le destinataire ne peut qu'être altérée. Dire sa jouissance, c'est avouer l'impossibilité de la formuler.

C'est cette impuissance qui motive sans doute partiellement la volonté constamment renouvelée de l'exprimer.

Au XVIII^e siècle, en France, on trouve «peu de romans par lettres que l'on puisse qualifier de pornographiques à l'exception des *Lettres galantes et philosophiques de deux nonnes publiées par un apôtre du libertinage* (1777) ou *La Correspondance d'Eulalie ou tableau du libertinage de Paris* (1785) ou *La Correspondance de Mme Gourdan, dite la Comtesse* (1783)» (GOULEMOT 1992 :132). Pullulent par contre les romans à la première personne : mémoires, confessions, dialogues, récits croisés ou emboîtés.

On pourrait expliquer de plusieurs façons le manque de succès de la lettre dans le genre pornographique et par la même occasion certaines lourdeurs des *Cartas de Olinda e Alzira* qui font partiellement échouer l'effet de lecture qu'elles devraient procurer : d'abord, la lettre au XVIII^e siècle est encore très dépendante des règles formelles et de la bienséance classique⁶¹. D'autre part, elle établit une distance spatiale et temporelle entre les protagonistes, qui ralentit l'action et empêche le destinataire d'être le témoin oculaire des scènes racontées. Enfin, la lettre se prête peu à l'écriture en tableaux.

2.4.5.2. Les tableaux érotiques

Dans les épîtres I et III, le discours se construit devant nous : Olinda tente d'exprimer un état nouveau qui la dépasse et l'effraie. Son langage, autant que ses sentiments, sont confus, hésitants :

«Debalde a largos passos solitário

Vago sem norte : ignoro o que procuro ;

Ah ! minha cara ! os males que tolero

Expressá-los não posso, nem sofrê-los» (*Cartas* I : 23-26).

Alzira apprécie ce langage naturel et spontané qui traduit fidèlement le trouble de la pensée. Par contre, elle lui reproche le récit de la cinquième lettre.

61 Au Portugal, Francisco José Freire (rebaptisé Cândido Lusitano au sein de l'Arcadie) écrit *O secretario portuguez compendiosamente instruido no modo de escrever cartas* (1745) qui fera l'objet de nombreuses rééditions.

«A agradável pintura, que bosquejas,
Dos fêrvidos transportes, que sentiste
Entre os braços do amante afortunado
Não é, querida Olinda, tão sincera,
Como sincera foi a que traçaste
De ignotas emoções a Amor sujeitas» (*Cartas* .VI : 24-29).

Dans cette lettre, Olinda ébauche un tableau plaisant qui manque de réalisme. Elle ne décrit plus une action en train de se dérouler. Elle rapporte un événement antérieur sur lequel elle a déjà médité et dont elle calcule les effets :

«Já não te exprimes com igual candura :
Filha da reflexão nova linguagem,
Por artifício mascarada em letras,
Vejo, que anunciar-me antes procura
Após do que se há feito o que se pensa,
Do que por gradações de acção o interesse
Pouco a pouco esmiuçar, dar-me a ver todo» (*Cartas* VI : 30-36).

En fait, Alzira oppose la diegesis et la mimesis, les deux modes narratifs exposés par Platon (*La République*) et Aristote (*Poétique*) : elle ne veut pas qu'Olinda lui raconte une histoire appartenant au passé, elle veut qu'Olinda montre et donne à voir tous les détails de l'action dans leur chronologie. Elle veut assister à une scène dont Olinda serait l'actrice et non la narratrice.

Le récit d'événements passés est toujours une reconstruction comportant des résumés et des raccourcis. Or Alzira veut bannir l'ellipse sur les choses du sexe, pour les vivre avec Olinda par la force et la magie de l'écriture.

En guise d'exemple, Alzira raconte en vers sa nuit de noce de telle façon qu'elle semble se dérouler sous les yeux du lecteur (*Cartas* VI : 136-341). Dans cette scène, le temps de la fiction est quasiment identique au temps de la narration. Cette illusion de simultanéité entre ce qui a été vécu et ce qui est raconté n'a d'autre but que de donner vie et force au plaisir que procurent le récit et les images.

Cependant, l'action prend parfois le pas sur la narration. C'est le cas au moment de la jouissance. Alzira, dépassée par ses sensations, semble en perdre les mots :

« Minha Olinda, que instantes !...Eu não posso
Traçar-te a confusão de emoções novas
Que no êxtase final me transportaram!...» (*Cartas* VI : 342-344).

Olinda interprète ainsi la critique et le modèle de son amie :

«Ousas mesmo increpar-me de artifício,
Porque eu não soube delicada teia
Urdir aos olhos teus, porque eu não soube
As efusões de amor envolver nela,
E, qual me envias, dar-te digna oferta?
Basta, tu mandas, vou obedecer-te.
Tenho ante os olhos instruções sobejas
Para pintar o quadro dos deleites
Que de dois entes num absortos brotam.
Tu me dás os pincéis, o molde, as cores,
E no meu coração prezada amiga,
Fecunda o gozo meigos sentimentos,
Que só acabarão, se amor acaba!...» (*Cartas* : VII,82- 94).

Olinda comprend qu'Alzira lui reproche de ne pas avoir su composer un texte («delicada teia /Urdir aos teus olhos») dans lequel elle raconterait les effusions de l'amour (« As efusões de amor envolver nela »). «Urdir teia» est ici synonyme de «pintar o quadro»⁶². Ainsi, le travail de l'écrivain s'apparente à celui du peintre

62 Cette métaphore est un lieu commun de la littérature. On la retrouve par exemple dans *Les Jardins* de Delille (traduits par Bocage en 1800).

«Des couleurs du sujet, je teindrai mon langage» (DELILLE, chant I, 24).

Dans ce passage, le langage est une toile, une matière brute que l'artiste transforme en œuvre d'art. Le génie de son œuvre est semblable aux couleurs du tableau

«Un jardin à mes yeux est un vaste tableau.

Soyez peintre. Les champs, leurs nuances sans nombre,

Les jets de la lumière, et les masses de l'ombre,

Les heures, les saisons variant tour à tour.

Le cercle de l'année et le cercle du jour,

Et des près émaillés les riches broderies,

Et les riant coteaux, les vertes draperies,

réaliste. Les pinceaux («pinceis») donnent le mouvement. Le moule («molde») désigne la peinture d'Alzira qu'il faut prendre pour modèle et les couleurs («cores») désignent la beauté et la force du sujet.

En suivant son modèle, Olinda racontera ses propres ébats (*Cartas* VII : 132-359). Elle va même continuer le récit là où son amie, sous l'émotion, l'avait arrêté (*Cartas* VII : 341-359).

Par la parole, la voix narrative va donner à voir différentes scènes, où plutôt certains éléments de celles-ci : «Le récit érotique opère par dissociation et parcellisation pour procéder ensuite par hyperboles» (GOULEMOT 1991 : 138)

«En commentant le texte et son organisation interne, les deux narratrices exercent une fonction métanarrative» (REUTER : 62) On retrouve ce discours sur l'écriture et les effets de la lecture dans de nombreuses lettres célèbres, telles que les *Héroïdes*, les *Lettres d'Héloïse et Abélard* ou les *Lettres de la Religieuse portugaise*. En fait, la lettre et le rapport à la lecture sont continuellement mis en scène dans les lettres : la relation entre le narrateur et le narrataire constituent une mise en abyme de la relation lecteur-auteur pour qui le texte est le lieu du plaisir.

En effet, la lettre est un terrain pour l'amour. Elle constitue un acte de séduction. Ovide, dans son *Art d'aimer* le dit :

«Tu modo blanquitas fac legat usque tuas.
Quae uoluit legisse uolet rescribere lectis ;
Per numeros ueniunt ista gradusque suos.
Forsitan et primo uenit tibi littera tristis,
Quaeque roget ne se sollicitare uelis.
Quod rogat illa, timet ; quod non rogat, optat, ut instes ;

Les arbres, les rochers, et les eaux et les fleurs,
Ce sont là vos pinceaux, vos toiles, vos couleurs.
La nature est à vous ; et votre main féconde
Dispose, pour créer, des éléments du monde » (DELILLE, chant I, 50-60).

Dans cet extrait, la toile ne semble plus désigner le langage, la matière du poète, mais plutôt la matière dont Dieu s'est servi pour créer l'œuvre de la Nature, pareille à un tableau. Cette Nature constitue le modèle, le sujet de l'artiste qui, tel un dieu, doit la recréer, lui redonner couleurs et mouvement. Les trois substantifs qu'utilise Delille («pinceaux, toiles, couleurs») correspondent aux trois termes utilisés par Bocage («pinceaux, moule, couleurs») (*Cartas* VII : 91).

Insequere, et uoti postmodo compros eris.» (OVIDE 1983 :39 (Livre I: 478-484))⁶³.

Belino s'en sert aussi pour séduire Olinda :

«Em breve as suas Cartas de amor cheias,
Fizeram dar igual calor às minhas,
Acendendo os meus férvidos transportes» (*Cartas* VII :129-131).

Entre les deux récits de dépucelage, les partenaires, les lieux et les positions changent de façon à attester la présence multiple du désir. Cependant, il n'y a pas de différences structurelles : le tempo, la progression et le dénouement sont identiques et communs à tous les romans pornographiques dont le seul objectif est la jouissance.

La mise en tableau de l'étreinte amoureuse joue de l'image fixe, hallucinée et du mouvement du rituel amoureux.

Ci-après, nous allons montrer l'écriture en tableau et la ressemblance entre le modèle et la copie.

Alzira puis Olinda racontent chacune à leur tour leur dépucelage. On pourrait mettre les deux récits en parallèle afin de souligner les ressemblances et les différences. Chacune des scènes suit le même schéma : désir brulant- jouissance, cette dernière donnant rapidement lieu à un autre désir plus puissant.

L'acte sexuel comporte trois phases : le désir, l'acte proprement dit, et le plaisir qui en est le but et le terme ; phases auxquelles, physiologiquement, correspondent l'érection, la conjonction des sexes, l'éjaculation⁶⁴.

63 « Fais en sorte seulement qu'elle lise jusqu'au bout tes phrases tendres. Après avoir voulu les lire, elle voudra répondre à ce qu'elle aura lu : tout ce que tu désires viendra en son ordre et par degrés. Peut-être recevras-tu d'abord une lettre de mauvaise augure, où elle te demandera de cesser tes poursuites: ce qu'elle te demande, elle craint de l'obtenir; ce qu'elle ne demande pas, elle le souhaite, [je veux dire] que tu sois plus pressent; poursuis et bientôt tu verras tes vœux accomplis» (ib.).

64 La détumescence post-coïtale n'est pas un thème de la littérature érotique : «si l'animal n'est pas nécessairement triste après le coït, ainsi que le veut le vieil adage, il n'est certainement pas bavard.» (GUIRAUD 1978 : 13). Olinda évoque cependant très brièvement cette dernière phase :

«Quando submisso, da peleja lasso,
O vi depois sem o estendido conto,

2.4.5.3. Le lecteur comme voyeur

Pour qu'il y ait roman pornographique, il faut qu'il y ait spectacle dérobé et donc un voyeur. « Ainsi le récit érotique est à concevoir comme une peinture dérobée, un tableau du furtif, une espèce d'étrange chambre noire, une perception effractive, où tout se passe comme si les modèles n'avaient pas conscience d'être vus » (GOULEMOT 1991 :61).

Le mot «voyeur » n'apparaît qu'au début du XVIII^e siècle. Il désigne d'abord un «spectateur attiré par une curiosité plus ou moins malsaine», puis plus précisément une «personne qui assiste pour sa satisfaction et sans être vue à quelque scène érotique» (Petit Robert). C'est dans ce dernier sens que nous utiliserons ce terme.

Au sein des lettres, le regard du destinataire est sollicité par le destinataire : ce n'est pas un regard d'effraction. Toutefois ce regard est appelé à assister à une scène se passant dans un autre lieu, dans un moment intime et exclusif. Ce récit constitue donc une sorte d'effraction à retardement.

Dans le roman par lettres, il y a toujours deux lecteurs : le destinataire attiré du récit est le reflet du lecteur anonyme du roman. Plus encore qu'Alzira et Olinda, c'est le lecteur qui tient le rôle de voyeur puisqu'il est témoin d'une scène qui ne le concerne pas, auquel il n'est pas directement convié.

Dans la lettre VI, Alzira s'exhibe puisqu'elle donne à voir ce qui normalement est tabou. Dans l'épître VII, elle est dans la situation de voyeuse, puisque d'une certaine façon, elle force Olinda à lui faire voir (en différé) une scène à laquelle elle n'a pas le droit d'assister, une scène censée se passer en huis-clos. Or ce qu'elle voit est le parfait reflet de ce qu'elle a montré dans la lettre précédente. On assiste à une sorte de club échangiste, dans lequel les mêmes figures se répètent avec des partenaires différents, tous spectateurs les uns des autres.

Brancas roupas trajava, mais humildes» (*Cartas* VI : 282-284).

2.4.5.4. L'illustration



Gravure anonyme accompagnant l'épître VI des *Cartas de Olinda e Alzira* (BN :F.R. 649).

Comme les *Cartas de Olinda e Alzira*, l'image vise à l'excitation sexuelle.

L'édition de 1854 des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* disponible à la Bibliothèque Nationale est accompagnée de huit gravures anonymes⁶⁵. Elles n'ont sans doute pas été publiées sous la direction d'Inocêncio, mais elles témoignent d'une certaine lecture de l'œuvre. Il nous a donc semblé intéressant d'analyser l'illustration qui accompagne la lettre VI, car elle confirme notre lecture des deux dernières lettres.

Cette gravure est une œuvre anonyme, comme la plupart des productions érotiques de l'époque. Elle apparaît dans l'épître VI, entre les pages 78 et 79, face aux vers 235 et 268 où Alzira raconte le premier assaut de son mari pour la dépuceler. Toutefois, comme nous le verrons ci-après, l'image n'illustre pas ce passage du récit d'Alzira, mais plutôt Alzira dans le rôle de narratrice se remémorant une scène passée.

La gravure n'est pas une œuvre de grande valeur artistique : le trait est grossier et son but est moins esthétique que suggestif. Loin derrière l'œuvre érotique d'Elluin (cf. 3.2.2. Un modèle implicite : *L'Académie des Dames*), elle ressemble plutôt aux gravures accompagnant l'œuvre de Sade dans l'édition allemande de 1797 (NÉRET : 110-141). La qualité de la reproduction ne nous permet pas de distinguer les détails de l'image et nous obligera parfois à faire des propositions d'interprétation.

Contrairement à la plupart des images accompagnant les livres pornographiques, l'illustration de 1854 ne présente pas de personnage en action. Il n'y a pas de communication directe entre deux corps qui se regardent et se désirent. Il y a exhibition d'un seul corps : celui de la femme désirante.

Le décor représente sans doute une chambre : dans le fond gauche de l'image se situe une lourde tenture (qui pourrait délimiter l'alcôve et cacher le lit) retenue par une embrasse; à droite au fond, une porte est ouverte ; à gauche de celle-ci, il y a

65 Illustration des textes suivants : *Ribeirada*; *A Manteigui*; *A Empresa nocturna*; *Cartas de Olinda e Alzira*; *Sonetos* VIII, XX, XXVI, XXXIX).

une table sur laquelle est posé un vase rempli de fleurs qui ressemblent à des roses. À l'avant-plan, sur la gauche, on voit un divan dont la partie supérieure paraît recouverte de velours. Celui-ci est placé obliquement, depuis l'angle inférieur gauche de l'image vers l'angle du mur du fond, à gauche de la table. Devant le divan est placé un tapis. A l'avant-plan droit, on aperçoit le pied d'un sofa.

Au centre de l'image se trouve une femme nue. Elle semble avoir glissé du divan et orienté son corps pour mieux l'exposer. La blancheur de sa peau et de la tenture contrastent avec le reste de l'image plongé dans l'ombre. Son genou gauche est fléchi sur le tapis, le droit est redressé et écarté du premier de façon à exhiber sa vulve exagérément grande par rapport au reste du corps. Sa cuisse droite est appuyée contre le divan. La femme a la nuque légèrement inclinée en arrière et sa main gauche redressée au-dessus de son épaule relève ses cheveux. Sa main droite est appuyée sur le divan recouvert de velours. Ses lèvres esquissent un sourire, son visage est légèrement tourné vers un homme debout dans l'encadrement de la porte du fond. Elle regarde un point vague au-delà de l'image. La place de l'image dans l'épître VI (où Alzira s'adresse à Olinda) et le vagin manifestement défloré peuvent nous laisser penser que la femme nue représente Alzira, femme mariée. Son mouvement dans les cheveux dénoués est un artifice de séduction et un signe de sa disponibilité sexuelle⁶⁶.

Elle regarde un point vague, comme si elle rêvait ou se rappelait une scène érotique, telle Alzira se remémorant son dépucelage. Cette évocation du souvenir - elle cherchera à en convaincre Olinda - est source de plaisir :

«Gasta os momentos, que gozar não podes,
Do gozo em recordar puras delícias (...)» (*Cartas* VI : 57-58).

Mais cette jouissance n'est complète que partagée avec quelqu'un :

«Sobre-eleva o prazer à extrema dita,
Quando de o confiar redunda interesse» (*Cartas* VI : 413-414)

66 «La chevelure étant une des principales armes de la femme, le fait que celle-ci soit montrée ou cachée, nouée ou dénouée est fréquemment signe de la disponibilité, du don ou de la réserve d'une femme (...) La notion de provocation sensuelle, liée à la chevelure féminine, est également à l'origine de la tradition chrétienne, selon laquelle une femme ne peut entrer dans une église la tête découverte : ce serait prétendre à une liberté non seulement de droit, mais de mœurs» (CHEVALIER : 236).

La littérature érotique use et abuse de l'hypotypose (CHORIER : 276), procédé rhétorique qui consiste à présenter une scène de manière particulièrement vivante. On s'attendrait à ce que la gravure illustre une des figures érotiques décrites par Alzira lors du récit de son dépucelage. Or elle est seule en scène, apparemment passive.

Placé dans l'encadrement de la porte au fond de la pièce, un homme reste dans l'ombre, hors jeu. Mince, de taille moyenne, il se tient immobile, les bras le long du corps. La femme et le lecteur sont dans son champ de vision. L'expression de son visage est neutre. Il porte un costume, mais il est difficile de dire s'il porte un trois ou un deux pièces, une cravate ou pas. Témoin d'une scène intime à laquelle il ne participe pas physiquement, son vêtement, son attitude rigide et sa position de retrait contrastent nettement avec le corps nu, la position centrale d'ouverture et de don de soi de la femme.

Un troisième personnage se trouve en dehors de l'image : le lecteur. Il joue un rôle essentiel puisque c'est vers lui que se tournent partiellement la femme et l'homme. On pourrait dire qu'Alzira se tourne vers Olinda, sa lectrice et qu'elle tourne le dos à Alcino, personnage qui appartient déjà au passé, puisque la jouissance ne vient plus de l'acte sexuel en lui-même, mais de sa réminiscence.

A cette première lecture, nous pouvons en ajouter une autre : le personnage du fond, symétrique au lecteur, peut aussi désigner l'auteur qui, via ses personnages, établit une relation avec ses lecteurs⁶⁷. D'ailleurs, il y a une ressemblance entre le personnage du fond et Bocage : si l'on compare cette gravure avec celle réalisée par Henrique José da Silva, publiée dans *Opera Omnia* I, p.IV et l'image du frontispice de l'édition de 1853 des *Poesias*⁶⁸, on observe que ces dernières présentent Bocage le visage mince, les cheveux plats tombant négligemment à hauteur des oreilles, avec quelques mèches sur le front, le regard tourné vers le lecteur, l'expression neutre (le costume est toutefois différent, car, dans la gravure, il ne porte pas de foulard ni de chemise croisée comme dans les deux autres

67 D'après l'avertissement, ces lettres s'adressent aux jeunes coquettes («moças namoradeiras») aussi bien qu'aux chefs de famille («pais de família»). Cf. *Cartas de Olinda a Alzira* (18...) (s.l.), (s.n.), (b.n.), 35p., couverture de papier orange.

68 Reproduite dans Bocage (1986), *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, Lisboa, Dinalivro.

images)⁶⁹. Si le lecteur et l'auteur sont hors cadre, c'est parce qu'ils n'appartiennent pas à la fiction, mais à la réalité.

Une troisième lecture consisterait à considérer l'homme extérieur comme un voyeur. Ainsi cet homme du fond serait le miroir du lecteur-voyeur.

« Il n'est d'érotisme que dans le corps offert en sa jouissance et regardé avec avidité, sans que le regard qui scrute soit senti, vraiment identifié ou même perçu » (GOULEMOT 1991 : 45-46)

Ces trois lectures se complètent et se superposent. Alzira se trouve entre l'écrivain-voyeur et le lecteur-voyeur. Elle est la projection à la fois des fantasmes de celui qui écrit et de celui qui lit. Elle est la créature de Bocage pour le plaisir des yeux et des sens du lecteur. Ainsi, Bocage et le lecteur sont les témoins silencieux d'une scène supposée se passer exclusivement entre les correspondantes.

Les lettres autant que la gravure invitent le lecteur à pénétrer dans son alcôve, dans ses pensées et enfin dans son vagin : c'est à cet endroit précis que naît le désir (I, 11-12), c'est l'organe du plaisir pour la femme (*Cartas* VI, 191-226), un trophée pour l'homme, mais c'est aussi un moyen d'accéder à la connaissance, à l'amour, à la vie et à la mort. Dans les cinq premières lettres, tout tourne autour de la chose sans que celle-ci soit explicitement nommée. Au contraire, dans les deux dernières lettres, elle est décrite de nombreuses façons tantôt crues, tantôt métaphoriques ou métonymiques, elle fait l'objet d'innombrables assauts et provoque des torrents de plaisir.

Cette gravure ressemble au *Midi* de Ghendt (GOULEMOT 1991 : 43-45) qui met en scène les effets de la lecture érotique sur une jeune fille. Nous avons la même construction en triangle entre le regard du fond la jeune fille et le regard du lecteur, un lieu clos, la même blancheur sur le corps de la jeune fille, le même genre

69 Dans un sonnet autobiographique, Bocage se décrit comme suit :

« Magro de olhos azuis, carão moreno,
Bem servido de pés, meão na altura,
Triste de facha, o mesmo de figura,
Nariz alto no meio, e não pequeno » (H.C. I : 3).

Cette description caricaturale ne nous permet évidemment pas d'établir un rapport évident avec la gravure.

d'expression. Cependant la jeune fille ne se caresse pas et il n'y a pas de livre au sol permettant d'établir un rapport évident entre la lecture et son état. L'objet livre est absent de l'image, mais il se trouve dans les mains du lecteur.

«Il ne peut exister de récit pornographique sans étreintes, sans caresses, sans combinatoire amoureuse, sans embrassements démultipliés, sans jouissances répétées et redites, sans corps qui s'offrent et se prennent au fil des épisodes, toujours différents et au fond toujours semblables »(ib.: 77)

«Le roman pornographique est une allégorie narrative du désir jamais assouvi, phénix toujours renaissant, une mise en valeur de la spécificité de l'imagination érotique à l'œuvre dans le procès de lecture, plus forte que le réel auquel elle renvoie, en vain »(ib.1991 : 53)

3. Les sources probables de Bocage

3.1. « Eufrásio a Ramiro »

3.1.1. Origine de « Eufrásio a Ramiro »

Bocage traduisit deux lettres en vers : « Eufrasia a Ramiro » (H.C. III : 294-299) et « Eufrásia a Melcour » (id. : 290-293) attribuées à Claude Joseph Dorat.

Si les deux destinataires féminins portent le même nom, les destinataires masculins semblent différents. De même, alors que la maîtresse de Ramiro célèbre l'amour qui la comble, la maîtresse de Melcour (comme la religieuse des *Lettres portugaises*) se lamente du silence de son amant. Les deux Eufrásia désigneraient donc deux femmes différentes plutôt qu'une seule. C'est ce que postulèrent longtemps les philologues qui s'intéressèrent de près ou de loin à ces deux lettres.

D'après les notes des *Poesias*, elles auraient d'abord été diffusées séparément : « Eufrásio a Ramiro » aurait été publiée dans la Biblioteca Familiar et Recreativa⁷⁰ ; « Eufrásia a Melcour » à Rio de Janeiro (dans le journal *Patriota* de septembre 1813 ainsi que dans un tiré à part (« folha avulsa ») en 1814)⁷¹.

Dans ces mêmes notes, Inocêncio Francisco da Silva identifie la source d'« Eufrásia a Melcour » : « (...) é ela com efeito traduzida, e quase literalmente de uma de Dorat. Em nossa pequena biblioteca temos um exemplar das *Lettres*

70 «Se esta epístola não tivesse já aparecido à luz pública, transcrita (bem que com algumas lacunas) na Biblioteca Familiar e Recreativa, vol. VI, a pag.19, talvez hesitaríamos em lhe abrir lugar nesta edição por não desejarmos ferir, nem ainda levemente, algumas melindrosas susceptibilidades : e nesse caso preferiríamos guardá-la com muitas outras poesias de Bocage, que, como impróprias para o prelo, cá nos ficam reservadas na gaveta. Porém a circunstância de a ver impressa, e com a declaração do nome do autor, pesou em nosso ânimo sobre quaisquer considerações; por quanto foi nosso propósito (como já temos indicado) não omitir peça alguma entre todas as que em seu nome corressem, com certeza, ou ainda com probabilidade de lhes pertencerem» (*Poesias* III : 410).

71 Mentionnons une autre édition datant probablement de la fin du XVIII^e siècle et à laquelle Inocêncio da Silva n'a manifestement pas eu accès: «Carta de Eufrazia de Ramiro» seguida da «Carta de Elmano a Anfriza» : *epístolas em decassílabo branco, sendo a primeira traduzida e a segunda original* (s.l.) (s.n.) (CCCG, LIF 461).

Portugaises 3e édition – Paris 1807 – em formato de 12; e aí vêm no fim as imitações em verso, que Dorat fez daquelas apreciadas cartas. A VIII destas imitações é a própria» (*Poesias* III : 411).

Par contre, il ignore la source d'«Eufrásia a Ramiro» : «Posto que estejamos persuadido com a opinião comum de que esta epístola é traduzida; devemos porém confessar ingenuamente que, a pesar de todas as investigações, não podemos até agora deparar com o original» (*Poesias* III : 410).

En 1875, le recueil *Obras poéticas de Bocage*⁷² présente l'une à la suite de l'autre les lettres «Eufrásia a Ramiro» et «Eufrásia a Melcour», comme des traductions, sans que soit spécifié l'auteur de la source.

En 1969, dans *Opera Omnia*, il semble qu'Hernani Cidade n'ait pas non plus cherché à en savoir plus qu'Inocência da Silva au sujet de l'origine de *Eufrásia a Ramiro*, car ses notes ne font que résumer celles de son prédécesseur.

A notre tour, nous avons consulté l'œuvre de Dorat afin de trouver la source de ce texte. Nous nous sommes d'abord rendue compte que cet auteur français n'avait pas écrit une, mais plusieurs imitations des *Lettres portugaises* : de cinq, douze ou seize lettres.

Ensuite, dans l'imitation (comprenant seize lettres) intitulée *Lettres d'une chanoinesse de Libonne à Melcour*⁷³, nous avons remarqué que le texte source d'«Eufrásia a Melcour» n'occupait pas la huitième place, comme dans l'édition d'Inocência da Silva, mais bien la onzième.

Enfin, nous avons découvert la source d'«Eufrásia a Ramiro» qui constitue la «Lettre première» des *Lettres d'une chanoinesse de Libonne à Melcour*.

Comment se fait-il que personne avant nous n'a associé «Eufrásia a Ramiro» et «Eufrásia a Melcour» à la même source, alors que les deux protagonistes portent le même nom et que ces deux lettres ont toujours été considérées comme deux traductions issues de Dorat ?

72 Volume V, intitulé « Versões líricas, Episódios traduzidos, Fastos ».

73 Les *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour* sont disponibles dans Le Livre de Poche Classique (1993)

Comme nous l'avons déjà dit, l'imitation des *Lettres portugaises* dont disposait Inocêncio da Silva ne comprenait pas la source d' «Eufrásia a Melcour» et, après lui, les philologues qui ont publié les lettres ne semblent pas s'être à nouveau penchés sur le problème.

Il n'est pas étonnant que Bocage ait voulu traduire les *Lettres portugaises*. Présentées comme la traduction française de lettres écrites par une religieuse de Lisbonne, elles avaient remporté un vif succès en France, puis dans toute l'Europe. N'était-il pas injuste de les lire en français, alors qu'on leur supposait une origine portugaise ?

On ne sera pas surpris non plus que, contrairement à Filintio Elísio⁷⁴, Bocage ait préféré l'adaptation en vers à la «traduction» en prose de Guilleragues : tant ses traductions que son œuvre originale témoignent d'une préférence pour le vers.

Enfin on pourrait penser que Bocage a voulu répondre à l'invitation de Dorat qui, lors de sa définition du roman en vers et divisé par lettres, invita ses lecteurs à illustrer ce genre nouveau : « Je serais trop heureux si une tentative timide devenait l'occasion de quelques ouvrages qui sortît enfin du cercle éternel où nous tournons depuis si longtemps » (*L.R.P.* :222).

Bocage n'explique pas pourquoi il a donné deux noms différents à l'amant d'Euphrasie, ni pourquoi il n'a traduit que deux des seize *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*. Enfin, on pourrait se demander pourquoi il n'a pas cité ses sources. Voulait-il que le lecteur considère ces lettres comme des héroïdes autonomes ?

Dans le chapitre 2.3.3.2.1. intitulé *Lettres d'une chanoinesse de Libonne à Melcour*, nous avons mis en évidence la filiation entre le genre de ces lettres et les *Cartas de Olinda e Alzira*. Ci-après nous analyserons la traduction de la première des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour* : «Eufrásia a Ramiro», qui

⁷⁴ Ce contemporain de Bocage a traduit en prose une version longue (douze lettres en prose) des *Lettres portugaises*. Cf. ELÍSIO, Filinto (2001), *Obras completas de Filintio Elísio*, Braga, Tomo X, APPACDM, p. 241-288.

présente des affinités tant du point de vue de la forme que celui du contenu avec les *Cartas de Olinda e Alzira*.

Nous ne ferons pas l'analyse de la traduction de la lettre «Eufrásia a Melcour» qui reste dans la tradition de l'héroïde, et ne présente pas de lien thématique avec ces dernières. Cependant, en Annexes (cf. Annexes 2), le lecteur curieux pourra comparer cette imitation en vers de Dorat avec son modèle : la première des *Lettres portugaises* attribuées à Guilleragues.

3.1.2. Comparaison entre la «Lettre première» des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour* et «Eufrásia a Ramiro»

En comparant la première des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour* (L.R.P. : 91-102) de Dorat avec les deux traductions de Bocage (cf. Annexes 3), on constate que la plupart des écarts de traduction que se permet Bocage annoncent la forme et le contenu des *Cartas de Olinda e Alzira*⁷⁵.

Pour faciliter la lecture de la comparaison suivante, nous privilégierons la traduction publiée dans *Opera Omnia* (H.C. 294-299). D'une part, elle est beaucoup plus connue, d'autre part, elle offre peu de différences avec celle disponible à la Bibliothèque Gulbenkian de Paris. Enfin, elle nous semble plus travaillée que celle de la Gulbenkian : elle est plus complète et marque mieux les choix de traduction.

La morale mensongère

Bocage insiste sur le caractère mensonger de la morale chrétienne :

1. Alors qu'Euphrasie demande pardon à son amant pour «Ces froids embrassements que glaçait la contrainte» (vers 16), Eufrásia regrette les «tímidos

⁷⁵ Bien sûr l'analyse contrastive de ces deux textes pourrait faire l'objet d'autres considérations intéressantes dans le cadre d'une approche globale des traductions de Bocage, toutefois cette démarche dépasserait les objectifs de notre travail.

abraços, que afrouxava / de um dever inventado a turva ideia»⁷⁶. Ainsi, Bocage traduit la «contrainte» par une paraphrase qui lui permet de dénoncer les idées fausses véhiculées par une religion inventée par les hommes et non par Dieu:

15. Pardonne-moi ces pleurs que m'arrachait la crainte, 16. Ces froids embrassements que glaçait la <u>contrainte</u> , 17. Et ces tristes regrets, et ces lâches soupirs 18. Qui m'échappaient encore dans le sein des plaisirs. (op.cit.).	Perdoa, caro amante, ao susto, ao pranto, Aos tímidos abraços, que afrouxava <u>De um dever inventado a turva ideia</u> : Perdoa àqueles ais, que me voavam Do seio do prazer (...) (op.cit.).
--	--

2. La traduction des «fâcheuses leçons qui berçaient notre enfance» est prétexte à un ajout dans lequel Bocage dénonce le caractère antinaturel de ces leçons:

23. Ces désirs inconnus, leur trouble, leur puissance, 24. Les fâcheuses leçons <u>qui berçaient notre enfance</u> , 25. L'excès des plaisirs même épouvantent nos sens (op. cit.).	Estes prontos e incógnitos desejos, Se as paixões se vigoram, alvoroçam As molestas lições, <u>com que na infância</u> <u>Se vai torcendo o passo à natureza</u> (op. cit.)
---	--

3. Bocage personnifie le mensonge de la morale en créant une allégorie, lui donnant une plus grande puissance que dans le texte de Dorat :

29. Lorsque ce doux penchant, accru, développé 30. S'empare enfin <u>d'un cœur que l'on avait trompé</u> , 31. Alors plus de combats, on bénit sa faiblesse, 32. On ne verse de pleurs que ceux de la tendresse (op. cit.)	Apenas este amável sentimento Rebenta, cresce lavra e se apodera <u>Das almas, que iludira a voz do Engano.</u> Eis cessa dos remorsos o debate, Eis nos apraza a lânguida saudade Só da ternura as lágrimas vertemos (op. cit.)
---	---

Cette agressivité face à la morale chrétienne est nettement plus forte dans la traduction que dans l'original et trahit l'esprit des *Lettres portugaises* présent dans les *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour* ; elle rejoint par contre le ton des *Cartas de Olinda e Alzira*.

⁷⁶ Nous ne donnons les vers que du texte source, privilégiant la lecture horizontale des différentes versions.

Connotations sexuelles

Si la «satisfaction de l'instinct» est une expression quelque peu ambiguë chez Dorat, elle acquiert un sens plus précis dans la traduction où elle semble désigner plus explicitement l'acte sexuel:

C'est un instinct charmant, un invincible attrait, 22. Qui se change <u>en frayeur dès qu'il est satisfait</u> (op. cit.)	Este suave instinto irresistível Se converte <u>em temor, antes da posse</u> (op. cit.)
--	--

Cette tendance manifeste dans la traduction de Bocage n'annonce-t-elle pas le caractère cru des *Cartas de Olinda e Alzira*?

Euphrasie et son amie

Dans les vers 91-102, Euphrasie évoque le rôle essentiel de la Mère supérieure du couvent qui a favorisé ses amours. Bocage accentue les liens qui unissent les deux femmes et laisse entendre que la religieuse a initié la jeune fille à l'amour saphique :

91. Combien je dois chérir cette <u>aimable mortelle</u> 92. Qui préside en ces lieux confiés à son zèle ! 93. Elle a pour moi du cloître aplani les horreurs, 94. Et, sans les soupçonner, protégé nos <u>ardeurs</u> ; 95. Récompensant en moi le désir de lui plaire, 96. Elle m'a prodigué des caresses de mère. 97. C'est elle dont le soin, propice à notre amour 98. M'a fait connaître un monde où j'ai connu Melcour. 99. De ces tristes leçons que dicte la rudesse 100. Elle ne sut jamais hérisser la sagesse. 101. Ah ! sans doute autrefois, son cœur s'est enflammé : 102. Il est trop indulgent pour n'avoir pas aimé. (op. cit.).	Quanto devo prezar a <u>ilustre amiga</u> , A <u>benigna matrona</u> , em quem reside Destes vedados muros o domínio ? Ela em obséquio meu o horror lhe adoça. Propícia ao nosso amor, sem que o suspeite, Ela, recompensando os meus desvelos, <u>O ardor</u> , com que me esmero em agradar-lhe, Carícias maternais comigo exerce : Ela me deu a conhecer um mundo Em que vi o que adoro ; ela não arma Das pesadas lições do rigorismo A sisuda prudência. Ah ! Noutro tempo Sem dúvida seu peito ardeu de amores ! Se não tivesse amado, assim não fora ! (op. cit.)
---	---

1. Dans la traduction des vers 91 et 92, il y a surtraduction et ajouts : l'«aimable mortelle» devient une «ilustre amiga» et une «benigna matrona».

2. La virgule du vers 93 est remplacée par un point, ce qui bouleverse le sens de la phrase suivante : l'«ardor» ne se rapporte plus seulement à Melcour mais aussi aux deux femmes.

De même, alors que la Supérieure ne sait pas qu'elle a favorisé l'amour d'Euphrasie et Melcour, la traduction ambiguë laisse aussi entendre qu'Eufrásia ignorait l'amour que la Supérieure éprouvait à son égard.

3. Le désir de plaire qu'éprouve Euphrasie pour la Religieuse est amplifié par Bocage : il est à la fois plus empressé («desvelos»), plus appuyé («esmero») et passionné («ardor»).

4. Le point qui termine le vers 96 est remplacé par deux points, explicitant le sens des caresses de la religieuse. Alors que la Supérieure fait connaître à son amie un monde où elle a connu Melcour (vers 98), désignant sans doute par là une société ou un cercle d'amis ; dans la traduction, elle lui donne à connaître «um mundo/ Em que vi o que adoro». Que désigne le pronom *o* ? Melcour, la supérieure, une chose ou un état tabou ?

5. De même la «sagesse» se transforme en «sisuda prudência», qui relève plus d'une manière d'être (ou de paraître) que de philosophie.

6. Enfin, selon Euphrasie, la religieuse est trop *indulgente* alors que, pour Eufrásia, elle est « assim » : encore une fois, ce terme vague semble se référer à un comportement ou une attitude interdite à une femme (et spécialement à une Mère supérieure).

Que ce soit la différence d'âge et d'expérience ou encore les liens ambigus qui les unissent, on peut dire que le couple Olinda-Alzira ressemble au duo Euphrasie-Supérieure.

Ainsi, par exemple, le vers 90 fait écho aux deux exclamations d'Olinda au début et à la fin de la lettre V :

«Alzira, sou feliz !...Quanto te devo !

Das tuas instruções é tal o fruto» (*Cartas* V: 1-2).

«Tudo te devo, amiga ; em todo o tempo

A teus doces conselhos serei grata» (*Cartas* V : 119-120).

Remarquons encore que dans les «Remarques préliminaires» aux *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*, ce que dit Dorat des préjugés auxquels sont confrontées Mariane et Euphrasie correspond exactement à ce qu'Olinda et Alzira dénoncent : «Comme elle brave, comme elle foule aux pieds ou plutôt comme elle ignore tous ces petits préjugés qui, sous le titre de bienséances, dégradent la

plupart de nos femmes, leur mettant un masque sur le visage, un voile sur l'âme, contrarient d'abord leurs désirs, les éteignent ensuite, les reportent sur les jouissances de l'amour-propre en leur défendant celles de l'amour et finissent par en faire des être factices, froids, impérieux par système et faux par nécessité !» (*L.R.P.*,1993 : 214).

3.2. La littérature pornographique

Au Portugal, la célèbre *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* de Natália Correia⁷⁷ rompt le silence sur les choses du sexe, imposé par la dictature de Salazar. Cependant, nous n'avons trouvé aucune étude approfondie sur la littérature pornographique portugaise au XVIII^e siècle. Cela signifie-t-il qu'elle était inexistante? Certainement pas, mais il semble que les modèles du genre à cette époque étaient français, comme le montrent entre autre les nombreux rapports du censeur Pina Manique sur la littérature en circulation.

Le roman pornographique renvoie souvent à lui-même : «Un peu comme toute utopie se réfère implicitement ou explicitement à More, à Campanella et à Platon le texte érotique⁷⁸ renvoie à ses classiques : L'Arétin, *Dom Bougre* ou *Thérèse philosophe* : soit qu'ils apparaissent, dès la préface, comme une source, l'origine d'une lignée, l'archétype du genre, soit que leur lecture constitue, dans le récit d'initiation des héros une étape décisive. Cette présence narrative ou référentielle est la preuve d'un statut culturel, d'une historicité, d'une hiérarchisation des œuvres érotiques» (GOULEMOT 1991 : 39-40).

Or justement, Olinda opposera les lettres d'Alzira aux lectures obscène de Belino, mais aussi les leçons que lui donne son amie à ce qu'enseigne «uma Teresa e outras tais Francesas» (*Cartas* VII : 30).

De façon plus implicite, nous retrouverons dans le duo Olinda –Alzira un autre couple célèbre de la littérature pornographique : Octavie et Tullia de *L'Académie des Dames*.

77 Ce recueil de textes est accompagné d'une préface divisée en trois parties : «O cativoiro de Afrodite» ; «O purgatório dos poetas» et «A reintegração do eros». Le premier met en évidence la dualité entre érotisme et christianisme. Le deuxième insiste sur le caractère satirique de la poésie érotique portugaise du moyen âge particulièrement brillante au XVIII^e siècle. Enfin, le troisième rend hommage à ceux qui ont su envers et contre tout célébrer Eros.

78 Il faut entendre par texte érotique texte pornographique. En effet, dans son ouvrage *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Jean Marie Goulemot explique dans son introduction qu'il emploie comme synonyme les mots «pornographique», «licencieux» et «érotique» : «Synonymie choquante pour les distinctions sémantiques et les valorisations sociales, philosophiques et morales contemporaines, mais dont on aura compris qu'elle permet certaines facilités d'écriture et renvoie à des réalités de la langue du XVIII^e siècle (GOULEMOT 1991 : 21).».

3.2.1 Un contre-modèle : *Thérèse philosophe*

L'épître VII des *Cartas de Olinda e Alzira* commence par un long plaidoyer (*Cartas* , VII: 1-74) dans lequel Olinda oppose la lettre d'Alzira qu'elle vient de recevoir et les livres que lui donne son amant. Ce sont d'«obscenas produções» (*Cartas* VII: 36), car elles blessent la pudeur et ignorent l'amour :

«Que pura locução que Amor ensina!
Quão diferente linguagem da que falam
Os livros, que me dá o meu Belino
Neles descubro o sensual estilo
Que a modéstia revolta, e que não quadra
As puras sensações, que Amor excita (*Cartas* VII : 5-10).»

Ces livres priapiques enseignent des postures qui donnent lieu à des joies fugaces et vaines :

«Dá-me tédio a lição de escritos torpes,
Onde o prazer fugaz, lassos os membros,
Sob mil formas em vão se perpetua
Lassos os membros, lassos os sentidos,
Debalde esgotam, sôfregos de gostos,
De impudicícia inumeráveis gestos.
Morre a chama, que amor mútuo não sopra » (*Cartas* VII : 22-28).

L'amour, au contraire, est source de plaisirs sans fin :

« Assim, quando os sentidos fatigados
De amor se negam a esgotar delícias,
Mana do coração inexaurível
Prolífica virtude, que os alenta.
Assim de gostos perenais correntes
Franqueia amor a quem o não profana» (*Cartas* VII : 53-58).

Olinda s'en prend particulièrement à une *Teresa* dont l'expression et les plaisirs sont vils :

«Como é vil a expressão , e é vil o gozo
Que uma *Teresa*, que outras tais francesas
Em impuros bordéis gabar-se ufanam!» (*Cartas* VII : 29-31)

Ce prénom en italique fait nécessairement référence à un personnage de ces livres obscènes et futiles qu'elle condamne. Si Olinda n'en donne pas le titre, l'allusion semble suffisamment claire pour qu'Alzira, la destinataire, et le lecteur des *Cartas de Olinda e Alzira* puissent comprendre de quoi il est question.

Outre que ce personnage s'appelle Teresa, Olinda nous apprend qu'il désigne une Française⁷⁹ qui, avec d'autres femmes de la même nationalité, se flatte de goûter aux plaisirs des bordels. Si son «expressão» est vile, elle est par conséquent la narratrice. En savons-nous assez pour nommer l'œuvre évoquée?

Les œuvres prohibées sont a priori mystérieuses : nous avons déjà dit que les éditions ne mentionnaient généralement ni leur nom, ni celui de l'auteur, ni la date de parution (cf. 2.1.1.1. Un livre prohibé). De plus, le vendeur et l'acheteur doivent s'entendre rapidement et discrètement sur le contenu de l'œuvre. Les titres doivent donc être facilement décodables. Jean-Marie Goulemot fait remarquer que le prénom peut être très significatif : « La présence d'un prénom féminin, rarement employé seul, et le plus souvent accompagné d'un qualificatif comme dans *La Belle Allemande* ou *Thérèse philosophe*, d'un nom de métier vil (*Margot la ravaudeuse* de Fougeret de Montbron) ou d'une précision érotique ou libertine comme *Les Égarements de Julie* ou *Félicia ou Mes fredaines* de Nerciat

79 Notons que cette opposition entre la Portugaise amoureuse et fidèle et la Française volage est déjà présente dans les Lettres portugaises attribuées à Guilleragues, et amplifiée dans l'imitation de Dorat. Ainsi, dans la «Lettre XVI et dernière» (*L.R.P.* : 248), cet auteur fait dire à Melcour, officier français :

« Aux climats que j'habite, eh! Qui pourrais-je aimer?
Va, mon premier besoin est celui d'estimer.
Va, je connais trop bien nos volages maîtresses;
Malheur au mortel vrai qui croit à leurs promesses!...
Qui? Moi, te préférer ces objets dangereux,
Changeant vingt fois d'amants sans faire un seul heureux?
Ah! Ce n'est pas à toi qu'on peut être infidèle».

peut désigner le texte comme un érotique. Les prénoms les plus fréquemment employés sont Julie, Justine et Thérèse (GOULEMOT 1991 : 106).»

Les indices donnés par Olinda nous laissent penser que «*Teresa*» désigne l'héroïne de *Thérèse philosophe*. Comme nous l'avons signalé dans le premier chapitre (1.1.1.2. *Cartas de Olinda e Alzira*), Boyer D'Argens, l'auteur présumé de *Thérèse philosophe* était poursuivi par Pina Manique, l'Intendant général de la Police en 1804. Nous savons aussi que cette œuvre fit l'objet d'une traduction portugaise au début du XIXe siècle (BN : cod. 13352). Elle était donc en circulation au Portugal au début du XIXe siècle, voire avant.

Si cette œuvre était très connue à l'époque de Bocage, c'est aussi parce qu'elle renvoyait à une affaire scandaleuse qui, en 1731, passionna la France entière. Le nom complet de l'œuvre est *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire de D. Dirrag et de Mademoiselle Eradice*. Le Père jésuite Girard (dont Dirrag constitue l'anagramme) avait fait la connaissance de Marie-Catherine Cadière (Eradice), une jeune pénitente exaltée. Plus tard, celle-ci se lia à un confesseur janséniste auprès de qui elle déposa plainte contre Girard qui, à l'en croire, l'avait séduite; il avait usé de magie pour la faire avorter. «Le cas prit très vite des proportions incroyables, jésuites et jansénistes se déchirant à l'envi» (R.L. :559). Les esprits s'échauffèrent. Pamphlets, libelles, satires se mirent à pleuvoir de toutes parts. C'est sans doute au bas d'une estampe populaire représentant une femme en prière et un frocard la contemplant avec concupiscence, que Voltaire griffonna ces vers sarcastiques : «Cette belle voit Dieu ; / Girard voit cette belle : / Ah ! Girard est plus heureux qu'elle ! » (*Ib.*: 560). Cette histoire apportait évidemment de l'eau au moulin de ceux qui, comme Bocage, considéraient que la religion était hypocrite et antinaturelle.

Le roman se compose de trois récits indépendants écrits à la première personne, reliés seulement par la présence de l'héroïne qui parle en son nom ou rapporte le récit de son amie. La première partie «a pour objet de faire voir comment la morale religieuse égare l'être en lui imposant des contraintes sans fondement. (*Ibid.* : 566). Dans la deuxième partie, la Bois-Laurier, prostituée devenue maquereille, raconte ses aventures et toutes les bizarreries du comportement sexuel. Dans la troisième, Thérèse fait la connaissance d'un aimable comte et accepte

d'être entretenue par lui. «Il saura exciter adroitement les sens de Thérèse en lui faisant lire des ouvrages licencieux et contempler des tableaux lascifs (*Ib.* : 571).

Thérèse philosophe n'est pas à proprement parler un roman par lettres, dans le sens où il n'y a pas d'échange. Cependant Thérèse parle à la première personne et s'adresse à un destinataire, comme si elle prolongeait par écrit un dialogue entamé oralement.

«Quoi, monsieur, sérieusement, vous voulez que j'écrive mon histoire, vous désirez que je rende compte des scènes mystiques de Mademoiselle Eradice avec le très grand révérend père Dirrag, que je vous informe des aventures de Madame C*** avec l'abbé T***, vous demandez d'une fille qui n'a jamais écrit des détails qui exigent de l'ordre dans les matières ? Vous désirez un tableau où les scènes dont je vous ai entretenu, où celles dont nous avons été acteurs ne perdent rien de leur lascivité, que les raisonnements métaphysiques conservent toute leur énergie ? En vérité, mon cher comte, cela me paraît au-dessus de mes forces. D'ailleurs Eradice a été mon amie, le père Dirrag fut mon directeur, je dois des sentiments de reconnaissance à Madame C*** et à l'abbé T***. Trahirai-je la confiance de gens à qui j'ai les plus grandes obligations, puisque ce sont les actions des uns et les sages réflexions des autres qui, par gradation, m'ont dessillé les yeux sur les préjugés de ma jeunesse ? Mais si l'exemple, dites-vous, et le raisonnement ont fait votre bonheur, pourquoi ne pas tâcher à contribuer à celui des autres par les mêmes voies, par l'exemple et par le raisonnement ? Pourquoi craindre d'écrire des vérités utiles au bien de la société ? Eh bien ! mon cher bienfaiteur, je ne résiste plus : écrivons, mon ingénuité me tiendra lieu d'un style épuré chez les personnes qui pensent, et je crains peu les sots. Non, vous n'essuierez jamais un reçu de votre tendre Thérèse, vous verrez tous les replis de son cœur dès la plus tendre enfance, son âme tout entière va se développer dans les détails des petites aventures qui l'on conduite, comme malgré elle, pas à pas au comble de la volupté» (*R.L.* :575).

En tant qu'œuvres pornographiques, *Thérèse philosophe* et les *Cartas de Olinda e Alzira* présentent de nombreux points communs. Dans l'extrait ci-dessus, on peut déjà souligner l'écriture en tableau, le désir de construire le récit par gradation de façon à donner à voir et à vivre les sensations ; l'importance du regard. Cependant,

il n'est pas question ici de faire une étude comparée des deux œuvres, mais de comprendre en quoi le discours d'Alzira s'oppose à celui de Thérèse.

Olinda reproche à Teresa son «expressão» et son «gozo» qu'elle qualifie de «vil» (*Cartas* VII : 29)⁸⁰. Le premier terme est aussi employé pour désigner, en opposition, la lettre d'Alzira.

«Eu em tuas expressões, aprendo, Alzira,
Como a ternura impera nos sentidos
E dum, e doutro regulando as forças,
De amorosos troféus requinta a glória (*Cartas* VII : 63-66).»

« Expressões » semble ici désigner le langage et ce qu'il véhicule⁸¹. Cependant, si la forme et le fond constituent tout dans l'esprit d'Olinda, ces deux aspects peuvent être distingués.

Si Alzira parle du plaisir charnel en vers, Thérèse le fait en prose. Or, pour Bocage, comme pour Dorat (cf. 2.2. Un «roman en vers et divisé par lettres»), la poésie est la langue de l'amour. Ainsi la «pura locução» (*Cartas* VII : 5) s'accorde aux «puras sensações que Amor excita» (*Cartas* VII : 10), alors que le *sensual estilo* (VII, 8) des livres obscènes encense un *Priapeu tropel* (*Cartas* VII : 19). Au langage poétique, Olinda oppose celui de la «despejada plebe» (*Cartas* VII : 12).

«Frase brutal, sem arte e sem melindre,
Qual despejada plebe usar costuma» (*Cartas* VII : 11-12)

On peut observer une contamination de la forme sur le contenu : si la poésie «sait ennoblir tout» (VOLTAIRE : 514), la prose «de amor os gostos enxovalha (*Cartas* VII, 11-13)».

80 Olinda rejoint par là certaines critiques de l'époque : François Vincent Toussaint, dans *L'anti-Thérèse ou Juliette-philosophe* (1750) condamne «la brutalité des termes, l'insistance sur des écarts grossiers dont le récit seul est choquant» (*Romans libertins du XVIIIe siècle* : 572). Raynal le dit «écrit sans goût, sans décence, sans sel, sans logique, sans style» (ib. : 573). Pierre Clément n'y trouve «que des lieux communs de déisme et de moralité relâchée, très mal amenés et un peu plus mal écrits, (...) et toutes les horreurs de la plus excessive débauche et de l'irréligion la plus effrénée» (ib.).

81 Ce terme est traduit en français par «propos» (*Cartas* VI : 40) (*Cartas* VII : 63), mais aussi par «écrits» (*Cartas* VII : 29) dans les *Lettres des demoiselles Olinde et Alzire*.

Cette conception du caractère pur et inoffensif de la poésie se vérifie dans la censure exercée au XVIII^e siècle : «(...) on (la censure au XVIII^e siècle) fait peu de cas des poésies pour privilégier le roman dans la condamnation des ouvrages licencieux. On ne cite qu'occasionnellement *l'Ode à Priape* de Jean-Baptiste Rousseau, un peu comme si on était intimement convaincu que la poétique érotique ne produit pas les mêmes effets incitatifs que le roman». (Goulemot 1971 : 70)

D'après *Olinda*, le livre n'est pas obscène parce qu'il dévoile les secrets de l'amour : elle ne reproche pas à Alzira son manque de pudeur, ni son manque de discrétion quand celle-ci lui dit dans la lettre précédente :

«Rasga o pudico véu, com que debalde
Aos olhos de uma amiga esconder buscas
Voluptuosas traças, que transluzem
Nas tuas expressões (...)» (*Cartas* VI : 37-40)

Le livre n'est condamnable que parce qu'il parle du plaisir *com mão profana* (VII, 15), c'est-à-dire sans recourir au genre noble et sacré réservé à l'amour, à savoir la poésie.

«Misterioso véu, que arrancar ousam
Com mão profana diante o santuário
Que amor encerra, e donde o deus oculto,
Manda aos mortais um cento de venturas» (*Cartas* VII : 14-17).

Ainsi l'obscénité porte sur la façon d'exhiber les choses, plus que sur ce qui est exhibé.

Outre l'expression vile, *Olinda* reproche à Thérèse son «vile gozo», c'est-à-dire la façon dont elle jouit : or celle-ci se satisfait seule en se masturbant ou plus encore à la vue de scènes, de peintures et de livres obscènes⁸². Son plaisir est donc un plaisir solitaire, un acte de voyeuse dans lequel n'apparaît ni poésie ni amour.

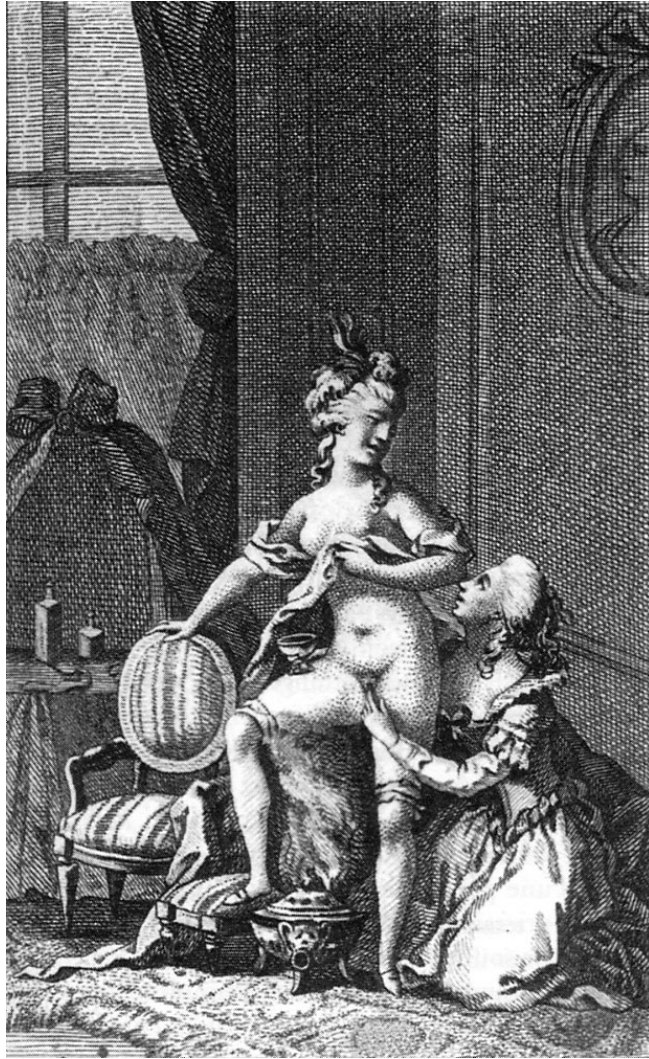
Olinda peut reprocher la forme en prose des lettres et l'absence d'amour de Thérèse. Cependant, de nombreuses critiques émises contre la littérature obscène pourrait être également adressées aux *Cartas de Olinda e Alzira*.

82 Dont *L'Académie des Dames* qui fera l'objet du chapitre suivant.

Contre cette littérature dont se nourrit Belino, Alzire va vanter les prémices de l'amour : (*Cartas* VII : 39-40), alors qu'on sait qu'elle s'est jetée sur le premier venu et qu'elle n'a pas voulu perdre de temps ni s'embarrasser de fausse pudeur. De même, elle fait l'apologie de l'amour qui perdure avec les années (*Cartas* VII : 67-74). Toutefois ces déclarations ne sont que de peu de poids car le désir et le plaisir sont quasiment les uniques sujets de ces lettres et tout nous laisse penser qu'elles ne sont pas prêtes à s'assagir.

De part et d'autre, on remarque que le cheminement dialectique où l'éveil du désir conduisent à l'examen de la morale traditionnelle et de la religion, cette réflexion légitimant à son tour l'assouvissement des désirs naturels. On notera la reconnaissance de l'autonomie de la femme contre les préjugés et l'hypocrisie, ainsi que le droit au plaisir égal pour l'homme et la femme.

3.2.2. Un modèle implicite : *L'Académie des Dames*



Gravure accompagnant le cinquième entretien académique (CHORIER 1999 : 107).
Elle aurait été gravée par Elluin, d'après Borel (CHORIER 1999 : 259-260).

Dans *Les lettres d'une chanoinesse*, Dorat fait parler deux fois l'amant : d'abord dans une missive courte, puis dans une lettre de demande en mariage assurant une fin heureuse au roman. Toutefois, la plupart des lettres de la chanoinesse restent sans réponse et s'apparentent donc à un long monologue. On observe le même phénomène pour les *Lettres de la Religieuse portugaise* qui se présentent en fait comme une suite d'héroïdes ou de lettres à une seule voix. Au contraire, dans les *Cartas de Olinda e Alzira* s'établit un véritable dialogue entre les deux protagonistes. Ce dialogue rentre dans une logique dialectique, car il permet de mettre en scène dans l'acquisition du savoir. Notons que les voix sont complémentaires et ne se différencient que du point de vue du savoir, Alzira jouant le rôle du maître et Olinda celui du disciple. Cette opposition tend d'ailleurs à s'atténuer, voire à s'inverser au cours de l'échange.

Comme l'héroïde et le roman par lettres, le dialogue est un genre confessionnel propice à l'épanchement des cœurs. Il existe au XVIII^e siècle de nombreux dialogues qui discutent et théorisent sur la question de l'éros⁸³. Dans le cadre de ce travail, nous mettrons en évidence les nombreux points communs existant entre les *Cartas de Olinda e Alzira* et *L'Académie des Dames*, un des classiques de la littérature érotique :

« Car voilà un texte qui n'aura cessé de faire l'objet de rééditions et qui aura joué, et plus que bien d'autres aujourd'hui connus et reconnus, un rôle capital dans la transmissions de la veine érotique et libertine du XVII^e siècle au XVIII^e siècle » (CHORIER 1999 : 8).

Ces dialogues ont été écrits en latin et publiés à Lyon en 1660 sous le titre *Aloisiae Sigoeae Toletanae Satyra Sotodica de arcanis amoris et Veneris. Aloisia hispanice scripsit, latinitate donavit Joannes Meursius V.C.* Présentés dans le titre comme

83 A titre d'exemple, citons *Le Banquet* de Platon, les *Dialogues* de l'Arétin, *L'école des filles* (1655) ; *Venus dans le cloître* (1682) de l'Abbé du Prat, *Le Philosophe* (1743), *La philosophie dans le boudoir* de Sade, et les *Dialogues destinés à l'éducation des jeunes filles* (1795).

l'œuvre espagnole de Luisa Sigea, mise en latin par Jean Meursius, ils ont en réalité été écrits par le Dauphinois Nicolas Chorier (*D.O.E.* : 14)

Luisa ou Aloysia Sigea est un personnage qui a réellement existé : née à Tolède vers 1530, elle est morte vers 1560 après avoir tenu à la cour de Lisbonne une place importante en tant que fille d'honneur (*ib.* : 15)⁸⁴.

La première édition ne comportait que six dialogues, le sixième, comme ajouté, étant d'ailleurs paginé séparément. Le septième n'apparut que plus tard, en 1678 (soi-disant à Genève), avec la mention *Editio nova Emendatior e auctior, accessit coloaium ante hoc non editum Fescennini ex ms.recens reperto*.

Une première traduction en français fut publiée à Grenoble en 1680 : *L'académie des dames ou la philosophie dans le boudoir du grand siècle : dialogues érotiques*. Dans la seconde moitié du XVIIIe s'est répandue une adaptation de l'abbé Terrasson : *L'Académie des Dames ou les Sept Entretiens galants d'Aloisia*.

Il est difficile de savoir à quelle édition Bocage a pu avoir accès, mais les propos des deux protagonistes dans les cinq premiers dialogues sont similaires à celui des *Cartas de Olinda e Alzira* : « Dans le premier, *L'escarmouche*, deux jeunes italiennes, Tullia et Ottavia, l'une déjà mariée à un certain Callias et l'autre, sur ses quinze ans, à la veille d'épouser un certain Caviceo, échangent des propos sur ce que connaît la plus expérimentée et ce qui attend la plus jeune. Dans le second : *Tribadicon*, Tullia, en même temps qu'elle fournit dans la causerie les révélations essentielles, initie Ottavia au plaisir saphique. Dans le troisième : *Anatomie*, Tullia renseigne Ottavia sur les instruments, la mécanique et les termes de l'amour. Dans le quatrième : *Le Duel*, Tullia fait part à Ottavia des expériences physiques de son mariage avec Callias. Le cinquième est intitulé *Voluptés*. Ottavia, tout en poursuivant le jeu lesbien, livre à Tullia le détail intime des récentes noces avec Caviceo» (*ib.* : 16).

Bocage semble s'être inspiré de ces cinq premiers dialogues et pas des deux derniers qui introduisent d'autres personnages dans la conversation. A la

84 Notons que cette œuvre, comme les *Lettres de la Religieuse portugaise*, entretiennent des liens avec la réalité portugaise.

différence des *Cartas de Olinda e Alzira*, ces dialogues sont écrits en prose (que ce soit dans la version latine ou française), mais Tullia fait de nombreuses citations en vers (dans la version latine) ; Tullia et Ottavia sont réunies et leur dialogue est aussi prétexte à un jeu lesbien. Ce jeu n'existe pas dans les *Cartas de Olinda e Alzira*, mais il est fait allusion à une expérience antérieure similaire et les lettres s'apparentent parfois à un dialogue amoureux ; la division en cinq dialogues n'est évidemment pas celle des sept lettres, mais la progression dramatique est la même, ainsi que les deux « moments forts » : les récits de dépucelage.

Pour le reste, le profil des deux personnages est quasiment le même : comme Alzira, Tullia est l'aînée ; elle est mariée au moment du premier dialogue et donc déjà initiée aux plaisirs de l'amour. Comme Olinda, Ottavia a quinze ans au moment où elle s'adresse à son amie. Elle lui demande de l'instruire sur les plaisirs qu'elle va bientôt découvrir.

Peut-on considérer que les *Cartas de Olinda e Alzira* et *L'Académie des Dames* suivent la tradition du dialogue philosophique ? La question qu'Olinda et Ottavia posent dans la première lettre n'est pas, comme dans le dialogue de Platon, ce qu'est éros, mais comment faire pour en éprouver les effets. Il s'agit donc moins d'une réflexion philosophique qu'un manuel pratique d'initiation sexuelle : « On ne demande plus « ce qu' » est l'éros, tiraillé entre l'âme et le corps, le tangible et l'insaisissable, mais on établit d'emblée qu'il est synonyme de plaisir, de sensation. On en reste au corps, et l'on demande à qui en a déjà éprouvé les effets dans sa chair « comment faire » pour en éprouver soi-même les effets ou pour en éviter les écueils. A partir de quoi l'objet que le dialogue a pour but d'exposer change totalement de nature et de signification. Nous lui donnons depuis le nom de sexe. Selon ces nouvelles règles du jeu, le maître (la maîtresse) ne répondra pas à l'élève par un discours théorique, « objectif », ou par les ruses du discours, afin de lui ouvrir l'esprit en lui montrant où sa pensée bute encore, mais en l'invitant à partager l'expérience dont il ou elle dispose déjà. On ne retrouve plus la dynamique platonicienne, le mouvement en spirale des discours qui mène de l'opinion (ou du mythe) à l'idée, du charnel à la transcendance, du vécu à la sagesse, mais dès le départ il est décrété que le savoir passe par l'expérimentation » (CHORIER 1999 : 13).

Si, dans *L'Académie des Dames*, le dialogue relatant les expériences est accompagné d'un jeu lesbien, dans les *Cartas de Olinda e Alzira*, le récit de l'expérience n'est pas accompagné d'une mise en action. Tout repose sur la représentation dont la puissance est si forte qu'elle produit des effets réels sur son lecteur.

«Si la «sophistication religieuse» a pour but de détourner l'attention de l'âme des distractions de la chair, la sophistication érotique poursuit le but inverse : donner à voir et à savoir ce que la moralité occulte de par les ruses du langage. Ce renversement de stratégie aboutit à une mise au jour du procédé. Car si, pour l'encerclement rhétorique des passions, l'usage des images est aussi fondamental que transitoire - pensons à toute l'imagerie catholique et jésuite et au rôle fondamental que les jésuites ont joué dans cette guerre des images -, la rhétorique érotique repose sur une simulation inverse. Le prédicateur triomphe en déclarant la puissance de la rhétorique, et donc en faisant l'éloge de la valeur de masque que prennent ses mots. Tullie et Octavie diront, elles, que «leur dire donne à voir», et que donc les effets d'un discours qui «donne à voir sont aussi puissants que si ce qu'il suscite en imagination se trouvait réellement «devant nos yeux». Chacune des cousines le répète à l'autre : «tu dis les choses si naïvement que tu me mets hors de moi-même par ton discours»; «vos expressions sont si vives et si naturelles, que vous représentez les objets comme si on les voyait, comme si on les sentait», etc. Non seulement le dialogue, comme chez Sade, donne de plus en plus de place à ce «donner à voir» que la littérature érotique et libertine dérobe à l'usage moral et religieux, mais au fur et à mesure il en aggrave les puissances. Quand Octavie dit à Tullie que ses discours l'excitent, elle dit ce qu'elle fait, elle exalte la troublante puissance du langage à dire ce que l'œil lui-même n'est pas en mesure de voir avec autant de force et de vérité. Mais quand le dialogue va au fond des choses, il donne à simuler encore plus immédiatement qu'il fait ce qu'il dit et dit ce qu'il fait. Il le fait d'abord en mélangeant subrepticement des récits d'actes et de discours, en faisant un usage troublant des impératifs, des démonstratifs et de toutes sortes de désignation» (CHORIER 1999 : 23-24).

Conclusion

Quand on parcourt l'œuvre de Bocage, on est émerveillé par la richesse et la variété de sa production, la complexité de sa pensée, son art de manier le vers, les genres et les modes, le nombre et la qualité de ses traductions. Cet écrivain fait feu de tout bois et les *Cartas de Olinda e Alzira* semblent bien puiser leurs sources dans la littérature française du XVIIe et XVIIIe siècle.

Les *Cartas de Olinda e Alzira* tiennent un discours subversif. Diffusées clandestinement jusqu'à la Révolution des Œillets, elles n'ont jamais été étudiées pour elles-mêmes. Publiées anonymement sous forme de plaquette au début du XIXe siècle, elles furent rapidement attribuées à Bocage. En 1854, elles apparurent pour la première fois réunies à d'autres œuvres licencieuses du même auteur, dans un recueil intitulé *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. Ce recueil ne mentionne ni le nom de l'éditeur ni celui de l'organisateur, mais tout nous invite à penser qu'il s'agit de A.J.F. Lopes et Inocêncio da Silva, les mêmes qui publièrent une année auparavant les six volumes des *Poesias de Manuel M. B. du Bocage*. Ainsi, les *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* peuvent être considérées comme le septième volume de l'œuvre complète de Bocage.

Jusqu'à aujourd'hui, l'œuvre de Bocage a toujours été diffusée par deux réseaux parallèles, l'un officiel, l'autre marginal, l'un reconnu par l'intelligentsia portugaise, l'autre prudemment mis de côté pour des raisons essentiellement morales.

Les questions posées par Inocêncio da Silva dans les notes des *Cartas de Olinda e Alzira* restent ouvertes: Bocage est-il l'auteur de ces lettres? A l'origine, étaient-elles au nombre de six ou de sept? Quand furent-elles écrites? Les références possibles à *l'Epístola a Marília* (1797) et à *Thérèse philosophe* en circulation au Portugal vers 1804 nous permettent d'émettre l'hypothèse selon laquelle ces lettres auraient été écrites à la fin de la vie du poète, vers 1804.

Les *Cartas de Olinda e Alzira* sont composées de lettres en vers écrites par deux amies, Olinda et Alzira. On pourrait diviser les *Cartas de Olinda e Alzira* en deux parties comprenant chacune un récit cohérent : les cinq premières lettres racontent la quête du plaisir charnel et les deux dernières la quête du plaisir propre à la

littérature: celui de l'écriture et celui de la lecture pornographique.

Il existe en Europe de nombreuses lettres fictionnelles en vers inspirées des *Héroïdes* d'Ovide, telles que les *Lettres d'Abélard et Héloïse*, mais très peu de romans épistolaires qui ne soient écrits directement en prose. En France, Claude-Joseph Dorat adapta en vers les *Lettres portugaises* et, dans son introduction, il établit les jalons d'un *genre nouveau* (L.R.P. : 222) qu'il appela *roman écrit en vers et divisé par lettres* (ib.). Si ce genre ne semble pas avoir été honoré en France, il aurait séduit Bocage. En ce sens, les *Cartas de Olinda e Alzira* constitueraient le premier romans épistolaire de la littérature portugaise.

Comme leur auteur, les *Cartas de Olinda e Alzira* ont plusieurs facettes, parfois contradictoires. Héritières du classicisme et du préromantisme, elles présentent aussi certaines affinités avec la littérature libertine, érotique et surtout pornographique. Contrairement à *Hernani Cidade*, le philologue, et à *Olinda*, la protagoniste des *Cartas de Olinda e Alzira*, nous considérons que cette œuvre est partiellement pornographique, car elle partage avec ce type de littérature la crudité de certaines scènes et les stratégies propres à exciter le désir du lecteur : le «je érotique», la construction en tableaux, la mise en scène du lecteur comme voyeur et le recours aux illustrations.

Dans l'épître VII, apparaît en italique le nom de *Teresa* (*Cartas* VII : 29-31) qui désigne probablement la protagoniste du roman intitulé *Thérèse philosophe* du libertin Boyer d'Argens. Il semble que les critiques qu'Olinda émet au sujet de ce livre portent plus sur sa forme en prose que sur le contenu qui est sensiblement le même que celui des lettres.

Si les *Héroïdes*, les *Lettres d'Abélard et Héloïse* ainsi que les *Lettres de la Religieuse portugaise* mettent en scène des femmes passionnées s'adressant à leur amant ou à leur mari dont elles sont séparées, les *Cartas de Olinda e Alzira* sont échangées entre deux jeunes filles dont les partenaires sont proches. De même, contrairement aux héroïdes généralement monophoniques, Olinda et Alzira établissent entre elles un véritable dialogue qui leur permet de recréer une relation intime, voire saphique, et de discuter sur l'amour, la religion et la Nature. Ces caractéristiques qui éloignent les *Cartas de Olinda e Alzira* de l'héroïde les

rapprochent du dialogue et plus précisément de l'*Académie des Dames* avec laquelle elles partagent la trame narrative et le rapport de maître à disciple.

La bibliographie des traductions de Bocage ainsi que l'analyse contrastive entre la «Lettre première» des *Lettres d'une chanoinesse de Libonne à Melcour* et «Eufrasia a Ramiro» nous ont permis de donner un aperçu du rôle de la traduction dans le travail créatif de l'écrivain. L'ensemble des traductions de Bocage n'a cependant jamais fait l'objet d'une étude approfondie et mériterait certainement que l'on s'y intéresse⁸⁵.

De même, il serait intéressant d'étudier les *Cartas de Olinda e Alzira* au sein du recueil *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. Nous avons établi des rapports entre les lettres et l'*Epístola a Marília*, mais d'autres textes présentent des liens de parenté avec elles. Ainsi *Empresa nocturna*, raconte une nuit d'amour, tel que l'ont racontée Alzira et Olinda, mais du point de vue masculin.

Tant qu'on n'aura pas étudié toute l'œuvre de Bocage – traductions et œuvres licencieuses comprises – on n'aura qu'une vision très partielle de cet auteur majeur de la littérature portugaise.

85 Au cours de nos recherches, nous avons fait plusieurs découvertes dans le domaine de la traduction. Ainsi, par exemple, nous avons trouvé les sources françaises de Eufrásia a Ramiro (cf. 3.1. Les *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*) ainsi qu'une explication plausible à la traduction partielle de la *Henriade* de Voltaire, La *Jérusalem délivrée* de Le Tasse et la *Pharsale* de Lucain (cf. 1.2.1. Traduction défi).